

Lucinei Maria Bergami

O feminino em
Bisa Bia, Bisa Bel,
de Ana Maria Machado

O trançar de uma trajetória



Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari, 514 · *Campus* de Goiabeiras
Vitória - ES · Brasil · CEP 29075-910
+55 (27) 4009-7852 · edufes@ufes.br · www.edufes.ufes.br

Reitor	Reinaldo Centoducatte
Vice-reitora	Ethel Leonor Noia Maciel
Secretário de Cultura	Rogério Borges de Oliveira
Coordenador da Edufes	Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

Conselho Editorial	Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Fábio Demolinari de Miranda, Fátima Maria Silva, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Giovanni de Oliveira Garcia, José Armínio Ferreira, José Elias Feres de Almeida, Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes
---------------------------	---

Secretários do Conselho Editorial	Douglas Salomão, Tânia Canabarro
--	----------------------------------

Preparação e Revisão de Texto	Fernanda Scopel Falcão
Projeto gráfico, Diagramação e Capa	Willi Piske Jr.
Revisão Final	Jussara Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

Bergami, Lucinei Maria, 1965-
B493f O feminino em Bisa Bel, Bisa Bel, de Ana Maria Machado : o
trançar de uma trajetória / Lucinei Maria Bergami. - Vitória :
EDUFES, 2017.
160 p. ; 21 cm

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-366-9

1. Machado, Ana Maria, 1941-. 2. Literatura brasileira -
História e crítica. I. Título.

CDU: 82.09

Lucinei Maria Bergami

O feminino em
Bisa Bia, Bisa Bel,
de Ana Maria Machado

O trançar de uma trajetória



EDUFES

VITÓRIA, 2018

A Vanderley, meu esposo, a Patrick e Mayara, filho e filha muito amados.

À minha adorada mãe, Antonieta, exemplo de força e de determinação, que nem mesmo nos piores momentos da difícil vida de seu destino de mulher – dona de casa, lavradora, esposa e mãe – se mostrou fragilizada, e que criou, em companhia de meu amado pai, Anacleto (in memoriam), seus oito filhos, deixando a cada um o legado da honestidade, da retidão e da força para vencer os obstáculos da vida.

Aos meus irmãos – Amilton, Antonio, Armino (in memoriam) e Valentin – e às minhas irmãs – Alzira, Penha e Vera –, que não tiveram oportunidade, por um ou outro motivo, de enveredarem pelo maravilhoso universo das letras e alçarem mais altos voos.

A Elizabete Gerlânia Caron Sandrini, pelo apoio constante e incondicional no trançar desta minha trajetória.

A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura e das suas imagens frente à sociedade. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos.

Mary del Priore (1997)

SUMÁRIO

Uma trança (d)e muitos fios: Ana Maria Machado, Lucinei Maria Bergami e mulheres que nos fizeram chegar até aqui, 11

Introdução, 17

Capítulo 1

Ana Maria Machado: ecos de uma trajetória literária, vozes em trança, 27

Capítulo 2

Um coro de vozes trançando experiências, unindo gerações: ecos de Bisas Bias, Bisas Béis e Netas Betas, 47

Abrindo o leque, a voz do passado em evidência:

Bisa Bia, a primeira mecha da trança, 50

A segunda mecha da trança: Isabel a fiar, 71

A terceira mecha da trança: Neta Beta a falar, 94

Capítulo 3

Trançando fios: ecos de outras vozes em Bisa Bia, Bisa Bel, 101

Adriana, Maria e Marcela, 101

A personagem mãe, 123

Dona Nieta, 136

Dona Sônia, 140

Capítulo 4

Considerações finais, 147

Referências, 152

Uma trança (d)e muitos fios: Ana Maria Machado, Lucinei Maria Bergami e mulheres que nos fizeram chegar até aqui

Maria Amélia Dalvi¹

Eu sempre desejei ter nascido homem e só certas horas gosto mais de ser mulher.
Se vovó lesse isto que estou escrevendo aqui ela ficaria aborrecida comigo. Ela não
pode compreender que a gente não ache rezar a melhor coisa da vida.

Helena Morley, *Minha vida de menina*

A problematização da situação social da mulher – em inegável desvantagem, em linhas gerais, frente à situação masculina – e a tensão entre diferentes gerações de mulheres não são privilégios da obra *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado, sobre a qual Lucinei Maria Bergami se debruçou neste livro. Não é difícil achar outros exemplos. Outra obra de autoria feminina, intitulada *Minha vida de menina*, publicada sob o pseudônimo autoral de Helena Morley, da qual pinçamos dois breves trechos para epigrafar esta apresentação, também lida com esses temas. E assim o é quando analisamos outros livros em que meninas assumem o protagonismo – o que nos leva a pensar que a problematização da situação social da mulher e a tensão entre diferentes gerações de mulheres sejam questões

¹ Professora da Universidade Federal do Espírito Santo, com atuação em cursos de graduação, mestrado e doutorado em Educação e em Letras. *E-mail*: <maria.dalvi@ufes.br>.

candentes, quando a literatura se propõe a discutir a criança ou a jovem que precisa lidar com a (re)descoberta de seu sexo, de seu gênero e todas as consequências implicadas no processo de se inserir na vida adulta. Isso, por si, já anuncia ao possível leitor a importância da obra que tem em mãos.

Embora Ana Maria Machado já conte com uma alentada fortuna crítica, na qual as questões da mulher e o feminismo tenham papel de destaque, situar tais questões como fulcro ou cerne das reflexões da totalidade do livro é, até onde dou conta de acompanhar, uma novidade. E essa foi a opção de Lucinei Maria Bergami em sua dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2015, sob orientação da professora Jurema de Oliveira, que, reelaborada, deu origem a este livro, publicado pela Edufes. Lidando com noções de simbólico – a partir, principalmente, de Chevalier e Gheerbrant e de Bachelard – entrelaçadas com depoimentos e análises da própria escritora Ana Maria Machado sobre a importância das mulheres em sua formação, Lucinei Maria Bergami nos desenha, nas páginas iniciais de seu estudo, os contornos das questões que abordará: a constituição das representações e papéis de mulheres e homens, com base nas pistas que a obra de Ana Maria Machado oferta a partir de grandes questões e de pequenos indícios dispersos ao longo do texto.

Esse método que leva em conta, na análise do texto literário, o simbólico e as reflexões da própria escritora em estudo poderia, de início, angariar a antipatia de quem gosta de dizer que o que o autor tem a dizer sobre si mesmo e sobre sua obra não interessa ao crítico. Mas, não bastassem todos os abalos com que a teoria da literatura vem lidando nas últimas décadas, especificamente neste 2016 – momento em que escrevo este texto –, a assunção da personalidade e das experiências de vida de mulheres tem sido uma tônica forte nos estudos e na militância feminista. Não podemos deixar passarem batidos movimentos como #meuamigosecreto ou #meuprimeiroassedio, que tomaram as redes sociais com inúmeros depoimentos e denúncias de mulheres em relação ao vivido e que tiveram como objetivo pôr na

ordem do dia os efeitos deletérios do machismo na vida cotidiana e na (con)formação do patriarcalismo nas relações entre as pessoas.

É preciso não esquecer também, agora na esfera do macrocosmossocial, que, em 2016: a) a primeira presidenta eleita do Brasil, Dilma Rousseff, foi deposta por um processo político e jurídico entendido como golpe pela maioria dos intelectuais que pensam a democracia no país e substituída por um presidente homem, Michel Temer, que não nomeou para titular dos ministérios federais nenhuma mulher – contexto que propiciou a retomada do chamado “primeiro-damismo”, a partir da exaltação da figura “bela, recatada e do lar” de Marcela Temer, em que as mulheres são convocadas a papéis secundários, assistencialistas, quase decorativos; e b) atribuiu-se a derrota de Hillary Clinton nas eleições presidenciais dos Estados Unidos da América, em boa parte, ao machismo do cidadão médio daquele país. Não se trata aqui de defender Rousseff ou Clinton, mas de entender o quanto a questão “ser mulher” carece continuar, em chave crítica, na ordem do dia quando se pensa a realidade de nossas vidas no contemporâneo. E aqui, mais uma vez, diante do trabalho de Lucinei Maria Bergami e do *corpus* com que ela escolheu trabalhar, podemos dizer: “Brava!”.

Para ser fiel ao que o título desta apresentação promete, é exigido que eu tome nas mãos alguns fios que foram atravessando a minha vida e que se misturam à minha trajetória e os junte aos fios de Ana Maria Machado e Lucinei Maria Bergami. Como nenhum de nós existe de si e por si, esses fios me lembram de que estamos todos entrelaçados com outras pessoas, especialmente com outras mulheres. Como a autora relata, decidiu-se por estudar *Bisa Bia, Bisa Bel* quando se preparava para a seleção para o curso de mestrado em Letras. Eu fazia parte da banca de seleção e sugeri que esta obra constasse na bibliografia oficial para a prova escrita – o que foi prontamente acatado por minhas companheiras de banca (Maria Mirtis Caser e Stelamaris Coser) e, com certa resistência, ratificado pelo colegiado do programa de pós-graduação. Causava estranheza, nos idos de 2012, a indicação

de uma obra infantojuvenil na bibliografia de nosso edital, sem dúvida – situação que, de lá para cá, se tem alterado –, mas causava maior estranheza nossa opção por indicar mais obras escritas por mulheres que obras escritas por homens – as mulheres, historicamente, só entravam na bibliografia por “cotas”, quando entravam... No entanto, lendo o trabalho de Bergami pela primeira vez, em particular a parte em que ela relata o próprio percurso pessoal até o mestrado e a importância do tema que decidiu estudar para a sua própria vida, penso que nossa aposta – e, mais do que isso, nossa teimosia – valeu a pena.

Fiz uma longa análise da situação da mulher na área de Letras (Estudos de Literatura) no contexto capixaba, apresentada como conferência de encerramento durante o VII Seminário sobre o Autor Capixaba “Bravos Companheiros e Fantasma”, ocorrido em Vitória, em 2016. Elenquei e correlacionei dados sobre o percentual de mulheres que ingressam nos cursos de graduação e que saem tituladas doutoras da Universidade (presença majoritária de mulheres no início do percurso, redução drástica ao longo da formação acadêmica...), sobre a presença crescente de mulheres nas bancas de concurso público e o aumento progressivo de professoras no corpo docente da pós-graduação, sobre a dedicação maciça ao estudo das obras de autores homens nas teses de doutorado orientadas por professores do sexo masculino (e, claro, sobre o fato de os estudos dedicados às obras de mulheres serem majoritariamente realizados por mulheres e sob orientação de mulheres). Poderia ser tudo isso que trouxemos à luz uma coincidência ou, ainda, uma questão sem qualquer importância? Talvez pudesse, se nós não fôssemos mulheres que decidimos pôr o dedo nas feridas que (nos) doem.

Por isso, é preciso dizer: o trabalho de Lucinei Maria Bergami desafia o cenário hegemônico e ajuda a trazer algum alento: escolher estudar a obra de uma mulher que tematiza a vida e as relações entre mulheres, faz um recorte em torno da controversa questão do feminino, costura suas reflexões com as reflexões de outras mulheres – como podemos ver na opção por dialogar com estudiosas do feminino e

da obra em estudo, tais como Cecil Jeanine Albert Zinani, Guacira Lopes Louro, Michelle Perrot, Simone de Beauvoir e Tâmara Melo Azevedo. No entanto, como pontuam as posições feministas que nos parecem mais lúcidas, essa opção por privilegiar mulheres para a construção do embasamento teórico-metodológico da pesquisa acadêmico-científica não é sinônimo de excluir as contribuições de homens ao debate. Ao contrário. Por isso é que Lucinei Maria Bergami dialoga com autores como Mikhail Bakhtin, para pensar a questão do Outro e da alteridade, Stuart Hall, para pensar as questões da identidade, Pierre Bourdieu, para pensar a dominação masculina, Antonio Candido, para pensar a relação entre literatura e formação social, e, enfim, Anatol Rosenfeld, para o estudo de personagens, com atenção especial a Bia, Bel e Beta, que protagonizam o belo livro de Ana Maria Machado.

Assim, em face de tudo o que já foi dito, há pouco a acrescentar: o estudo de Lucinei Maria Bergami é importante em si mesmo, e naquilo para o que aponta – a decisão, a partir do seu lócus e contexto de produção, de olhar o mundo de frente. Nem de cima, nem de baixo. Ombro a ombro, lado a lado: com mulheres que andam de mãos dadas. Não apenas entre si, mas com os que apostam que um outro mundo, melhor e mais justo, é possível: desde que arquetemos com a responsabilidade de nos indagarmos sobre ele, procurando entendê-lo com honestidade e coragem, e não fugindo à tarefa premente de transformá-lo.

INTRODUÇÃO

Era uma vez uma voz.
Um fiozinho à toa. Fiapo de voz.
Voz de mulher. Doce e mansa.
De rezar, ninar criança, muitas histórias contar.
De palavras de carinho e frases de consolar.
Por toda e qualquer andança, voz de sempre concordar.
Voz fraca e pequenina. Voz de quem vive em surdina.
Um fiapo de voz que tinha todo jeito de não ser ouvido.
Não chegava muito longe. Ficava só ali mesmo,
por perto de onde ela vivia.
Um pontinho no mapa.
Lugar simples e pequeno, cheio de casa e quintais,
na beira de um rio.
Ana Maria Machado (1998)

Um fiapo! Um fio de voz! Este, porém, não ficou “só ali mesmo”, foi tomando corpo e ficou a transitar de um lado ao outro da memória, procurando uma fenda por onde ecoar. Desse movimento nasce este livro, costurado, fio a fio, para alargar os horizontes de uma trajetória investigativa, iniciada por ocasião das pesquisas empreendidas no curso de mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Tendo como impulso criador o tema do feminino, ouviu-se, da obra *Bisa Bia, Bisa Bel* (2001a), da escritora Ana Maria Machado, o ecoar de distintas vozes – a do passado, a do presente e a do futuro – a cantarem a trajetória feminina de três gerações de mulheres. O interesse pela obra foi, a princípio, motivado pela necessidade de preparação para um processo seletivo. No entanto, configurou-se um instigante desejo de

ir além, dada a inquietude experimentada no contato com o universo ficcional da narrativa. Tal inquietude foi aumentando à medida que ficava evidente o poder de uma escrita classificada como infantojuvenil para questionar a história do feminino e trazer à tona vestígios da condição de submissão da mulher numa sociedade androcêntrica. Daí, então, surgiu a instigante pergunta: como a literatura infantojuvenil de *Bisa Bia*, *Bisa Bel* evidencia o trançar da trajetória feminina?

Entendeu-se pertinente, no entanto, antes de embrenhar pelos caminhos labirínticos dessa peça musical e sinalizar possíveis respostas, enredar às vozes advindas da narrativa vozes outras que cantam um pouco da trajetória de vida da maestrina, regente dessa sinfonia. Afinal, Ana Maria, como diz Eliana Yunes (2004, p. 24), “é também uma ‘trança de gente’, ela própria um tecido de tramas sutis, rede de delicados fios como a que nasce de mãos ágeis em uma almofada de bilro”.

Não por acaso, então, vestígios da vida e obra da escritora foram sinalizados neste livro, que dá a ver, também, distintas maneiras de pensar, expressas pela personagem Isabel, por sua bisavó Beatriz e por sua bisneta Beta – fios condutores do coro de vozes femininas que ecoam dessa tessitura literária. Objetivando, pois, examinar essas vozes e o que tinham a dizer, buscou-se embasamento nos pressupostos teóricos de Antonio Candido, contidos na obra *A personagem de ficção* (1992), no capítulo intitulado “A personagem do romance”.

As personagens de *Bisa Bia*, *Bisa Bel* deixam ecoar suas vozes, e, consequentemente, as questões acerca do feminino ganham nuances e são entrelaçadas às ideias e ao enredo da obra. Em muitos casos, as vozes são advindas não das personagens, mas, antes, de elementos simbólicos. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1999), os símbolos “estão no centro, constituem o cerne da vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação, abrem o espírito para o desconhecido e o infinito” (1999, p. 14). Esses autores observam

ainda que “a percepção do símbolo é eminentemente pessoal” (p. 14), tanto por variar de acordo com cada indivíduo quanto por proceder da pessoa como um todo. Não existe fronteira para as suas múltiplas interpretações. Assim afirmam:

[...] cada pessoa é, a um só tempo, conquista e dádiva; ela participa da herança biofisiológica de uma humanidade mil vezes milenar; é influenciada por diferenciações culturais e sociais próprias a seu meio imediato de desenvolvimento e, a tudo isso, acrescenta os frutos de uma experiência única e as ansiedades da situação em que vive no momento. O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 14).

Ainda sob a perspectiva desses estudiosos, entende-se o símbolo como um instrumento sugestivo e evocador de lembranças, “destinado a alargar os horizontes do espírito, a vivificar a imaginação, a estimular a reflexão pessoal” (1999, p. 40), a propiciar um confronto entre as influências culturais e sociais e as experiências de cada pessoa.

Nessa mesma linha de pensamento, Agripina Encarnación Alvarez Ferreira, em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (2013), contribui com a seguinte observação:

As imagens de um texto literário apresentam um estilo. Esse estilo que o autor imprimiu em sua obra é uma projeção que vem da intimidade oculta de sua alma. É uma força profunda e determinante que se revela e se expressa numa obra poética. Os elementos materiais em cada autor serão caracterizados por nuances diferenciadoras e específicas, que vão imprimir na matéria as marcas de seu mundo (FERREIRA, 2013, p. 71).

Por esse prisma, foram trazidas para reflexão, paralelamente aos ensinamentos dos estudiosos ouvidos, observações da própria escritora quanto à importância da linhagem feminina que a precedeu. Em meio à feitura de sua tessitura literária, Ana Maria imprime, por meio da criação estética, seu estilo, as marcas de seu mundo: “quem me conhece sabe que minhas histórias, mesmo quando para crianças, nunca são desligadas do que vivo” – é o que ela diz em *Texturas: sobre leituras e escritos* (2001b, p. 97). Ao fazer menção ao ato de ler e ao de bordar, dá a entrever a linha tênue entre vida e obra:

Tenho em minha memória pessoal uma permanente tensão entre os livros e os trabalhos de agulha. Em pequena, gostava de ler e lia bem (e muito). Aprendi a bordar e gostava. Fiz crochê e tricô, alguma coisa de costura. Mas não fazia bem, estava muito longe da perfeição. E várias vezes era criticada – como se criticavam as crianças, ou seja, com veemência e sem paciência – porque meus “trabalhos manuais” eram matados, mal rematados, de avesso feio. Precisei de muito tempo para conciliar esses opostos e não deixar que as acusações de falta de capricho (o que talvez fosse mais justo debitar à pouca experiência e ainda escassa intimidade com a agulha) impedissem meu prazer de bordar. Já escrevi ficcionalmente sobre essa tensão, em *Bisa Bia, Bisa Bel* (MACHADO, 2001b, p. 31).

Essa memória aflora, ficcionalmente, quando a personagem Isabel almeja saber como eram os lenços no tempo da mãe dela e, com isso, manifesta o desejo de aprender ponto de cruz. Durante os ensinamentos do ofício de trabalho com a agulha, quando Isabel marca uma holandesa e um moinho de vento, ocorre o contrário do que a autora vivenciara em sua meninice, pois Isabel é extremamente elogiada pela bisavó – “Estou gostando de ver essa senhora, minha bisneta, tão jeitosa...” (MACHADO, 2001a, p. 49) – por ter aprendido rápido e ser habilidosa. Em *Bisa Bia, Bisa*

Bel, as personagens, influenciadas por diferenciações culturais e sociais, dão a ver suas experiências, que em certos momentos são conflitantes e, em outros, harmônicas, tendo-se por parâmetro o contexto sociopolítico e cultural em que cada uma está inserida. Essas experiências, entrelaçadas a símbolos, favorecem uma melhor compreensão do público leitor, no âmbito do feminino, em diferentes épocas.

No entrelaçar dessas experiências, as personagens femininas centrais, bem como as demais, são evidenciadas à medida que imprimem à narrativa seus pontos de vista a respeito do mundo feminino, ou seja, do que culturalmente se considera atitude/modo/postura de homem ou de mulher. Essas relações de gênero e as diferenças entre o que é pertinente ao gênero feminino e ao masculino em determinada sociedade e em distintos períodos históricos podem ser abordadas a partir dos fundamentos teóricos de Guacira Lopes Louro em “A emergência do gênero” (1997) e de Cecil Jeanine Albert Zinani em “Literatura infantil e gênero: história meio ao contrário” (2010).

A reflexão sobre essas diferenças abre o leque para a voz do passado, advinda tanto dos diálogos instaurados entre as personagens quanto dos elementos simbólicos que permeiam a narrativa. A análise da simbologia desses elementos, ancorada nas contribuições de Chevalier e Gheerbrant, pode ser associada às percepções extraídas da figura da personagem Bisa Bia, o que favorece, também, um diálogo mais estreito com os estudos de Michelle Perrot, em *História da vida privada* (1991), acerca do mundo feminino nos séculos passados e as implicações da cultura androcêntrica na condição social da mulher. A fim de sinalizar as impressões causadas pela personagem narradora Isabel, teve-se em vista, além dos elementos simbólicos, a construção identitária da protagonista. Para tanto, tomou-se como premissa a relação do sujeito com o outro, a partir das concepções teóricas de Mikhail Bakhtin, expressas em *Estética da criação verbal* (2003), e de Stuart Hall, postuladas em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002).

A menina Isabel é compreendida por Tâmara Melo Azevedo em sua dissertação de mestrado, intitulada *Retratos da avó na literatura infantil contemporânea de Ana Maria Machado e Ruth Rocha* (2009, p. 92), como “uma rede de fios” que vai construindo sua identidade, influenciando e sendo influenciada, tomando consciência de si e se tornando ela mesma, como diz Bakhtin, “através do outro e com o auxílio do outro” (2003, p. 341). Desafiando duplamente os dogmas impostos pela sociedade patriarcalista, a personagem rejeita, enquanto menina e enquanto mulher, todo e qualquer tipo de sinal de menosprezo. Em ambos os casos, Isabel representa uma parcela da população que sempre esteve em condição de submissão. O duplo estigma, ser criança e ser mulher, deixa clara a posição que ocupa esse indivíduo numa sociedade androcêntrica. Neta Beta, por sua vez, é a voz do futuro que chega para fazer coro com a do passado e a do presente. A importância de Neta Beta se revela, em grande parte, pelo fato de a protagonista se identificar sobremaneira com essa nova voz. O progresso do futuro evidencia as inúmeras transformações pelas quais o universo feminino passou, quando associado aos costumes do passado e do presente de Bel.

Enveredando-se mais e mais pela narrativa, o reflexo da palavra do outro como bússola para o indivíduo no mundo, conforme os ensinamentos de Bakhtin, ilumina a compreensão da importância tanto de Neta Beta quanto das demais personagens femininas que compõem a obra. Assim, unindo-se a Bisa Bia, a Isabel e a Neta Beta, trançando fios, as demais personagens femininas encorpam a trança de vozes que ecoam no livro. Essas figuras – Adriana, Maria, Marcela, a mãe de Isabel, Dona Nieta e Dona Sônia –, em diálogo com as personagens centrais, contribuem significativamente para que se instaure na narrativa um paralelo entre distintos tempos.

A partir desse olhar, procurou-se demonstrar como as diferenças entre homens e mulheres foram/são construídas. Com a atenção voltada para o que deixam inferir esses seres, discorreu-se sobre pontos relevantes para a visibilidade do processo de emancipação política, so-

cial e cultural da mulher, de forma a revelar o universo feminino inserido na sociedade patriarcal e sua evolução/transformação no tempo. Para tanto, fizeram-se ouvir, em trança, as considerações de Pierre Bourdieu expressas em *A dominação masculina* (2002); as de Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2007), que versa sobre o labor feminino no âmbito do privado; as de Simone de Beauvoir, que, em *O segundo sexo* (1987), recupera as vozes de Aristóteles e de São Tomás, refletindo sobre a concepção da mulher como um indivíduo submisso, desprovido de qualidades, estigma cuja origem encontra representação no livro do Gênesis, por meio da figura simbólica de Eva.

Da trança de gente que compõe a narrativa, outra representatividade da camada da população subjugada, tal qual a mulher e a criança, surge: o idoso, ou melhor, a voz deste. Para ancorar a discussão inerente a essa voz, entre outras que sutilmente falam de proteção, de submissão e de apagamento da figura feminina, buscou-se a voz do texto “Os trabalhos da memória” (1994), de Marilena de Souza Chaui. Paralelamente, para dar melhor visibilidade à dupla face feminina, outra voz se fez ouvir: a da insubordinação. Esta, hoje compreendida como autonomia, foi outrora considerada como rebeldia, conforme versa o mito da criação do mundo. O aparato teórico que sustentou essas reflexões adveio da obra *Lilith: a lua negra* (1985), de autoria do psicanalista Roberto Sicuteri.

No ato de “trançar o que cada um vai tecendo” (MACHADO, 1984, p. 51), inúmeras outras vozes teóricas se entrelaçaram a fim de fundamentar a análise a que este livro se propôs: a de Roland Barthes em *O prazer do texto* (1996), a de Antonio Candido em “O direito à literatura” (2004) e em “A literatura e a formação do homem” (2002) e a de Anatol Rosenfeld em “Literatura e personagem” (1992). Como bem assevera Rosenfeld, no universo ficcional, entrelaçado por fios de histórias que se descortinam nos interstícios do texto, o interlocutor “*contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar” (1992, p. 46, grifos do autor). Foi assim então, lendo, contemplando e vivendo

diversas possibilidades de encontro com gerações passadas e futuras, trançando-se os fiapos de vozes que ecoaram das entrelinhas de *Bisa Bia, Bisa Bel*, que se deu corpo a este livro.

Ana Maria Machado: ecos de uma trajetória literária, vozes em trança

Figura de destaque como romancista e escritora de obras infantis e juvenis, lida por um público bastante eclético – crianças, jovens, adultos – e reconhecida não somente pela crítica especializada, mas também por instituições nacionais e internacionais do universo literário, a escritora Ana Maria Machado, nascida em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, despontou na literatura após a publicação de sua tese de doutorado, *Recado do nome* (1976)², escrita sob a orientação do semiólogo francês Roland Barthes. Posteriormente, publicou seu primeiro livro infantil, *Bento-que-bento-é-o-frade* (1977), premiado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil sob a égide de “altamente recomendável”. O primeiro de seus romances, *Alice e Ulisses*, em processo de escritura desde o ano de 1978, só foi publicado cinco anos depois. No longo percurso de escrita, “Do mesmo jeito que o rio seu fio d’água engrossou, o fiapinho de voz por bem longe se espalhou” (MACHADO, 1998) e, independente da coragem da escritora³ em deixá-lo vir a público, ele aflorou. Era o fiapo de voz “que tinha todo jeito de não ser ouvido”, ecoando ao mundo.

2 A tese de doutorado, sobre linguística e semiologia, tematiza o papel dos nomes próprios na obra de Guimarães Rosa.

3 Ana Maria Machado (1996, p. 65) explica que, como não teve na escrita para adultos o mesmo estímulo inicial proporcionado pelas histórias infantis, levou mais tempo para ter coragem de deixar os romances virem a público.

As experiências acumuladas como professora, jornalista, tradutora e dona de livreria, atividades sempre balizadas pelo prazer da leitura e da escrita, contribuíram significativamente para que se tornasse escritora. Costurando fios de um lado a outro, ela edificava aquela que viria a ser, a partir de 1980, sua definitiva morada: a literatura. Nesse espaço, concebido por Prado (1970, p. 100) como um “prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal”, a autora de *O mar nunca transborda* (1995) imprimia suas marcas, embora, talvez, ainda não soubesse que, nos bastidores de sua existência, estivesse a bordar, ponto a ponto, as malhas de sua trajetória. Provavelmente, sem traçar de maneira deliberada “com firmeza um plano matemático rigoroso, como quem não tem dúvida alguma sobre o que está fazendo”, no misterioso ato de tecer, “lançava-se no vazio secretando das entranhas o fiapo que a sustentava” (MACHADO, 2001b, p. 12)⁴. Seguindo, portanto, os conselhos de Ernest Hemingway, para quem “o jornalismo nunca fez mal algum a um escritor... desde que largado a tempo” (MACHADO, 2001b, p. 176), depois de dezessete anos em redações, despediu-se delas. Em depoimento para a série “Encontro com o escritor”, do Instituto Moreira Salles, em junho de 2000, intitulado *Por que escrevo?*, Ana Maria declara: “Escrevendo, juntei todos os meus lados e porções, coleí meus cacos internos, dei uma ordem ao caos interior. Fui me apaixonando pelas possibilidades infinitas que a escrita literária me abria, pela intensa liberdade que me trazia” (2001b, p. 176).

Como num voo cego⁵, a escritora escrevia sem saber para onde ou por onde ia, tendo como única certeza a travessia para algum lugar. “Como uma onda no mar”⁶, sujeita às mudanças do tempo a alterar seu

4 Em *Texturas: sobre leitura e escritos* (2001b, p. 12), Ana Maria discorre sobre um momento em que, por chamado da filha, que brincava no quintal da casa em Manguinhos, enquanto ela escrevia o romance *Aos quatro ventos*, compartilhou de “uma experiência intensa, muito maior do que qualquer palavra”: o labor de uma aranha no engendramento de sua teia.

5 A escritora explica que em apenas duas de suas produções começou a escrever sabendo como ia terminar: *História meio ao contrário* (1979) – resolveu iniciar com “... E então eles se casaram e viveram felizes para sempre” para concluir com “Era uma vez...” – e *Aos quatro ventos* (1993) – construído “sobre a obsessão da escrita, sabendo aonde ia chegar e que o final seria a vitória da palavra” (MACHADO, 1996, p. 68-69).

6 A expressão usada foi extraída do sexto capítulo do livro *Esta força estranha: trajetória de uma autora* (MACHADO, 1996).

curso, ora maré baixa, ora maré alta, algumas vezes avançava, outras recuava ou aguardava, pacientemente, o tempo necessário para que as ideias aflorassem após longo período de incubação. Há de se atentar, no entanto, que a fase de baixa maré⁷ não significava inércia, mas uma constante atividade criativa que tecia, ocultamente, fios d'água a nutrir o solo de sua existência. Ao discorrer sobre seu processo de escrita, a escritora relata que pode permanecer por longos períodos sem ideias “aproveitáveis”, mas sabe que em algum ponto elas estão se acumulando, “lençol d'água subterrâneo, e que um belo dia vão minar, surgir em nascente, se encorpar e se avolumar – é só ir trabalhando e deixar desobstruído um leito por onde corram” (MACHADO, 1996, p. 69).

Desobstruídos os leitos, as ideias se encorpavam, avolumavam-se e encontravam nascentes por onde jorravam inesgotavelmente. Tempos de altas marés a levavam cada vez mais longe até chegar, então, à Presidência da Academia Brasileira de Letras, em 2003. Anterior a este fato, no entanto, a paixão pelas letras só pôde ser totalmente compartilhada com sua saída da Rádio Jornal do Brasil⁸, quando passou a se dedicar exclusivamente aos livros: escrevendo, reescrevendo, vendendo na livraria e promovendo a leitura pelo mundo afora.

Sempre dedicada ao impulso de “garantir o acesso à literatura ao maior número possível de pessoas” (MACHADO, 1996, p. 63), Ana Maria foi, voluntariamente, na década de 60, para uma sala de aula de alfabetização de adultos. Essa época, marcada pelo golpe de 64, fazia com que o desejo de dividir com outras pessoas “a leitura e a escrita que encantavam” (1996, p. 45) sua vida fosse visto como subversão às ordens estabelecidas pelos governantes. Sua luta, ao lado de tantos outros, para levar a leitura à população fora marcada, portanto, pela repressão ditatorial, que perseguia, prendia e calava vozes. Mas “a palavra tinha que

7 O termo usado faz alusão às “longas temporadas sem ideias aproveitáveis”, conforme declara a escritora em *Esta força estranha: trajetória de uma autora* (MACHADO, 1996, p. 69).

8 Em *Esta força estranha: trajetória de uma autora* (1996, p. 62-63) consta que, de volta ao Brasil, em 1972, após um curso intensivo com Umberto Eco, na Universidade de Urbino, na Itália, Ana Maria Machado foi para o Jornal do Brasil e para a Rádio Jornal do Brasil, onde chefou o radiojornalismo por sete anos. Em 1979 criou, em sociedade com Maria Eugênia Silveira, a Livraria Malasartes, à qual se dedicou por dezessete anos. Em 1980 preferiu deixar o jornalismo a ter que demitir um terço da redação, como queria direção. A partir de então, passou a se dedicar inteiramente aos livros.

ser mantida viva” (p. 46), por seu poder de provocar mudanças, de construir pontes entre pessoas e consciências. Assim o fez! Confiante “no poder da palavra para tudo” (MACHADO, 2012) escrevia sendas labirínticas literárias, de sua e tantas outras histórias que se configuraram em lugares seguros para se ficar vivendo. Uma escritura com o poder de transportar o leitor para alguns lugares particulares, simbólicos sim, mas especialmente “seguros, tão reais quanto o papel e tão fixos quanto a tinta”, pois, conforme assevera Alberto Manguel (2000, p. 30):

Em meio à incerteza e muitos tipos de medo, ameaçados pela perda, pela mudança e pelo brotar da dor dentro e fora, para a qual não se pode oferecer conforto, os leitores sabem pelo menos que há, aqui e acolá, uns poucos lugares seguros, tão reais quanto o papel e tão fixos quanto a tinta, para nos conceder teto e comida em nossa passagem pelo bosque escuro e sem nome.

Enquanto concedia teto e comida ao público leitor, a força emanada do seu ser descortinava-se em sua escritura como uma revelação daquilo que vinha girando em seu espírito há muito tempo: “[...] ideias de relacionar a escrita e o tecer, fiar e bordar” (MACHADO, 2001b, p. 15). Para a ficcionista, que desde muito cedo se viu às voltas com livros e pessoas, amantes da literatura, ser leitora e escritora é uma escolha associada ao imenso prazer intelectual que essas atividades lhe dão: “Escrevo porque gosto da língua portuguesa, gosto de histórias e conversas, gosto de gente com opiniões e experiências diferentes, gosto de outras vidas, outras ideias, outras emoções, gosto de pensar e imaginar” (1996, p. 44).

Esse intenso gosto pela leitura e pela escrita foi sendo bordado naturalmente, dia a dia, fio a fio, desde sua infância, quer pelo privilégio de estar sempre rodeada por livros, quer pelo fato de ouvir histórias de “outros fiapos de voz. Montes de histórias de mulheres e fiapos, fios e linhas de todo tipo, ponto a ponto se tecendo e virando novas tramas” (MACHADO, 1998). Estas, absorvidas e guardadas em seu imaginário infantil, seriam inspirações para muitas das que viriam a ser contadas,

recontadas, adaptadas e inventadas quando adulta. Na verdade, uma continuidade daquilo que já fazia quando ainda pequena⁹: “Quem conta um conto, aumenta um ponto. Muitos contos, muitos pontos. A cada história, a voz crescia. Marcava pontos. Ficava em ponto maior. Mais firme, mais decidida, entendendo mais a vida” (1998).

Garimpando nas lembranças os fiapos do viver, lembrava da mãe, da avó analfabeta – fecunda biblioteca de sua vida com seu riquíssimo repertório de histórias populares que a marcaram para sempre –, de outras mulheres, das histórias e suas personagens tecelãs que, sempre a sós com seus fiapos de vozes, teciam e desteciam suas histórias. “Da correnteza do rio para a reza da igreja. Pra lá, pra cá. Sem ir adiante. Corrente e cruz. Cruz e corrente” (1998). A tecer, a fiar, a cuidar, sempre concordar. Amém, amém... Até o dia em que a palavra de concordar saiu da linha, entrando o ponto final: “— Com minha mãe foi assim. Foi assim com minha avó. Não quero isso pra mim, não dou mais ponto sem nó” (1998). Então, a dona da voz que crescera unindo fiapos de histórias “Não quis mais aquele tricô, sempre uma carreira, depois outra, tudo igual, ponto a ponto, laçada a laçada, de uma agulha para outra, vai e vem, para agasalhar os outros” (1998).

Seguindo os fios do próprio pensamento, não deu “mais ponto sem nó”. Como “ponto de honra” juntou um fio a outros, somou-os a sua voz e fez um conto, dois contos, três contos, muitos contos! E neles “Nunca mais corrente e cruz. Agora ponto corrente, agora ponto de cruz” (1998). Para cruzar os pensamentos, para trançar as histórias, para eternizar os fiapos de saudade que sentia de suas avós, Ana Maria Machado contou (2001a, p. 63):

Quando escrevi *Bisa Bia, Bisa Bel* só estava era com muita saudade de minhas avós. Vontade de falar sobre elas com meus dois filhos. Não imaginava que pouco depois ia ter uma filha e essa linhagem feminina ainda ia ficar mais significativa para mim.

9 Quando passava férias em Manguinhos, no Espírito Santo, Ana Maria ouvia histórias contadas pela avó Ritinha e, de volta ao Rio de Janeiro, como era a mais velha, se “esforçava para manter viva a lembrança, recontando essas histórias” (MACHADO, 2001b, p. 186) para os irmãos.

Era somente saudade das avós! Desejo de falar com seus filhos a respeito delas! Talvez não soubesse que, desse sentimento saudosos, aparentemente pequeno, conforme deixa entrever, desabrocharia mais uma flor no jardim de sua existência, tecida com tesouros guardados no coração. Uma linhagem ponto a ponto marcada, fio a fio tecida. Assim, entrelaçando o ato de escrever ao de tecer, de fiar e bordar, a dona da voz despertava para uma “consciência de algo já perfeitamente assimilado e registrado por nossa linguagem de todos os dias, criação anônima e coletiva da nossa cultura pelos séculos afora. Mais que isso, uma noção recorrente na tradição literária” (2001b, p. 15).

Era como a fiação e a tecelagem, atividades tradicionalmente femininas que, por um lado, fomentaram a domesticação da mulher e seu confinamento ao espaço doméstico e, por outro, possibilitaram o agrupamento dessas mulheres que, reforçando a comunidade feminina, passavam o dia tecendo juntas, contando histórias, propondo adivinhas. Brincavam com a linguagem, “narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação” (2001b, p. 26). A esses espaços de construção coletiva, predominantemente femininos, agregavam-se os homens, que ao final do dia se juntavam a elas para ouvirem histórias. Ouvindo, narrando, fiando, cozendo, constituíam “um recinto que associava a criação de têxteis e de textos, os dois signos mais evidentes da condição humana frente aos animais. Marcas de cultura e civilização”. Como observa ainda Ana Maria Machado: “A carga simbólica de tudo isso era poderosa, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade na produção de excedentes econômicos” (2001b, p. 27).

Com o passar do tempo essas “marcas de cultura e civilização” foram perdendo o tom. O ofício de fiar e tecer, que por longo período da história se caracterizou em fomento da economia e como forma de expressão¹⁰, deu vazão – uma vez que tal ofício era desenvolvido por

10 Entre as diversas figuras que fizeram do fiar instrumento de expressão, lembremo-nos, na mitologia grega, de Filomena, que, ao ter a língua cortada para não denunciar seu agressor, o cunhado Tereus, tece a narrativa de sua história e consegue fazê-la chegar às mãos da irmã que, decodificando a mensagem, buscou por justiça.

mulheres – à arte de narrar oralmente as histórias que elas vivenciavam ou que surgiam do imaginário popular. Por terem relação com atividades têxteis femininas, ao longo do tempo, as narrativas orais foram se perdendo, bem como essa prática manual. Assim, a arte de contar e recontar espontaneamente as histórias, que se eternizavam na memória de quem tecia e fiava, não foi conservada. Para o crítico alemão Walter Benjamin (1994, p.205):

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

Ana Maria Machado, na infância, vivendo a experiência de feitura dessa rede “que se desfaz hoje por todos os lados”, conferiu novo acento ao seu tear. Enquanto tecia *De olho nas penas* (1984) do mundo, a escritora constata, entre as injustiças de uma sociedade excludente, que as tantas oportunidades de leitura que tivera eram negadas à maioria da população. O desejo de compartilhar o maravilhoso mundo da escrita e da leitura com quem desconhecia esse espaço privilegiado do saber se traduziu nas atividades que realizou.

A carreira como professora começou aos 16 anos, ainda um fiapinho de voz no fôlego da juventude: deu aulas particulares, depois para crianças do então curso primário, ensinou línguas, lecionou em cursinhos pré-vestibulares e chegou às faculdades do Brasil e do exterior. Ganhando mais fôlego, mais o tênue fio se encorpava. Ana Maria deixou as salas de aula quando sua carreira foi abruptamente inter-

rompida, no tempo da ditadura. Corrente e cruz! Presa, a exemplo do ocorrido também com alguns de seus alunos, e vendo a família ser ameaçada, teve de deixar o país. Rumo ao exílio, embarcou levando, além do “embrião de outro caminho” (MACHADO, 1996, p. 55)¹¹, reflexões importantes sobre a língua e a literatura. Questões que a provocavam e, mais tarde, vieram à tona nas obras que escreveu.

Ausente da terra-mãe, imersa em línguas e culturas estrangeiras, manteve vivo o compromisso com a linguagem pátria, pois, para essa escritora, o uso da escrita e da linguagem consiste em buscar uma linguagem brasileira e acessível, oralizante quando for o caso, mas, ao mesmo tempo, correta e exata:

sem barateamento nem empobrecimento, sem medo de recorrer ao inesgotável manancial léxico e sintático que nos deixaram os autores portugueses e brasileiros de tantos séculos de uma riquíssima literatura. Um grande desafio consciente (1996, p. 55).

Num grande desafio consciente, Ana Maria mudou o tom da meada, mas não o tecido do bordado. Então, tornou-se jornalista, trilhando por um caminho que mais adiante a levou a outra forma de escrita: a ficção, da qual passou a viver. Marcando com “ponto corrente”, o jornalismo foi sem dúvida uma das diversas laçadas para a tessitura da teia que abriu clareiras a outras tantas produções a se acumularem em sua trajetória profissional. A interrupção da carreira como professora não significou, em absoluto, o abandono do bordado partilhado. O contato com alunos, professores e outros tantos amantes das letras se fazia de forma diferente, não menos ou mais importante. Especialmente em “ponto de cruz”.

Continuou a tecer, ora de pena em punho, ora com voz ao vento. Por meio de palestras e conferências, sempre com “um calorzinho no coração, quase um nó na garganta” (MACHADO, 2001b, p. 126),

11 Ao deixar o país, Ana Maria Machado levou consigo cópias de algumas histórias infantis que escrevia naquela época, além da obra de Guimarães Rosa e fichários com anotações sobre ela.

prosseguiu levando sua mensagem, não apenas ao povo brasileiro, mas mundo afora. Como uma mestra que, conforme ensina Guimarães Rosa, “não é quem sempre ensina, mas quem, de repente, aprende” (apud MACHADO, 2001b, p. 127), a então consagrada escritora acumulava saberes, ensinava e aprendia, pintava¹² e bordava o tecido de sua vida: “E foi-se o tecido cobrindo, de cor em cor enfeitado. Foi-se a história construindo, mãos em risco do bordado”! (2001b, p. 127).

“Desenrolando o fio e marcando o caminho” (MACHADO, 1998), os traços do fiar foram gradativamente tomando formas e conferindo a Ana Maria diversas premiações nacionais e internacionais. Entre as mais importantes que existem no mundo das letras, vale aqui registrar os prêmios: Casa de las Américas (Cuba, 1981); Hans Christian Andersen (2000); Machado de Assis (2001); Jabuti, Bienal de São Paulo (1984); Associação Paulista de Críticos de Arte (1982), Melhor Autor Juvenil. Acrescentam-se, ainda, menções honrosas, como a da Associação pela Promoção do Livro Infantil (Instituto Jean Piaget, Genebra) e do Américas Award (Estados Unidos). *Bisa Bia, Bisa Bel*, de 1982, um dos seus livros mais valorizados pela crítica especializada, rendeu-lhe o Prêmio Maioridade Crefisul (1981) antes mesmo de ser publicado. No ano seguinte, foi laureada com o prêmio de Melhor Livro Juvenil pela Associação Paulista de Críticos de Arte e com o prêmio O Melhor Livro para o Jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Assim: “Formava fios, fazia meadas, enrolava em romances” (MACHADO, 1998) as premiações com as quais era agraciada.

Esse voo rasante sobre a trajetória profissional da escritora é certamente incapaz de captar a essência do todo que há para se ver, mas ousa revelar o que conseguiu o olhar alcançar e a alma apreender. O

12 Entre as atividades exercidas pela escritora, a pintura foi a que manteve paralelamente ao ofício de escrever, embora em menor proporção. Devido ao acúmulo de tarefas: “Sobrava pouco tempo para pintar, ia pintando menos” (MACHADO, 1996, p. 40). Ao perceber que os títulos dos quadros e as entrevistas de pintores estavam tendo mais importância que a pintura em si, pensou: “Se é para usar as palavras, por que não escrever logo, em vez de ficar tentando explicar o quadro?” (MACHADO, 2001b, p. 175-176). Foi a partir de então que a escritora percebeu que sua arte era verbal: “Encontrei as palavras. Ou elas me encontraram” (2001b, p. 176).

inatingível, o indescritível que se oculta nos meandros da escritura de Ana Maria Machado e que guarda inesgotáveis riquezas nos matizes desse fiar seguramente justifica a iniciativa de muitos estudiosos que se embrenham/embrenham por suas veredas, em busca dos tesouros que trazem em si vestígios de uma vida, mistérios de uma obra.

No trânsito entre um e outro ponto, há o encontro com as marcas deixadas pelo caminho, pontes ligando mundos, gente, gerações. Nesse sentido, é possível deitar o olhar sobre os fiapos de vozes que ecoam no universo narrativo de *Bisa Bia, Bisa Bel*. Um traço a mais na tessitura do bordado. Trança de histórias, histórias a trançar, para então revelar uma escritura, aparentemente pouco referenciada pela crítica, mas, paradoxalmente, muito procurada pelo leitor comum. Como asseveram Maria Teresa Gonçalves Pereira e Benedito Antunes, na apresentação da obra *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*:

Ao folhear as histórias e os dicionários mais conhecidos de literatura brasileira, não encontramos facilmente referências à sua obra. Por outro lado, percorrendo os *sites* de busca da internet, verificamos que há disponível cerca de uma centena de livros seus nas livrarias. Pode-se sempre alegar que sua literatura não é erudita ou pertence a um gênero ou subgênero considerado menor, voltado ao mercado, mas não se pode ignorar o fenômeno (PEREIRA; ANTUNES, 2004, p. 7).

Logo, pode-se facilmente perceber, numa excursão pelos caminhos de sua escrita, o despontar de uma consciência autoral de que o público leitor, criança, jovem ou adulto, é capaz de transformar-se “imaginariamente no outro” e viver “a sua condição fundamental de ser autoconsciente” (CANDIDO, 1970, p. 48). Nessa linha de pensamento, Maria Zaira Turchi, no artigo “As pontes do outro mundo” (2004), ao discorrer sobre a produção literária de Ana Maria, favorece discussões acerca da escrita voltada às crianças e aos jovens. Suas pes-

quisas apontam a concepção da escritora que desconhece fronteiras de faixa etária. Segundo a pesquisadora, para Ana Maria

[...] há uma grande distância entre aqueles que pensam que escrever para crianças é preencher uma indicação de faixa etária, obedecendo a fórmulas preestabelecidas, e aqueles escritores que escrevem por um impulso criativo, por uma necessidade de expressar o que está pedindo para nascer e alcançar outros espíritos em outros lugares, não importa a idade dos leitores. Essa é uma diferença fundamental: as obras de arte literária conseguem conjurar talento literário e capacidade artística com o desejo de construir pontes entre pessoas de diferentes gerações (TURCHI, 2004, p. 54).

Nessa segunda perspectiva, pela capacidade de deixar vir ao mundo o que brota de seu impulso criador, pode-se situar a tecelã de *Canteiros de Saturno* (1991). Associando elaboração artística a questões éticas, Ana Maria alerta quanto à importância de se construírem pontes fortes, capazes de ancorar tanto o público leitor infantil quanto o adulto, pois “uma ponte fraca – que permite apenas uma travessia ideal apoiada na faixa etária, mas não pode sustentar um adulto – não deveria ser colocada à disposição de uma criança” (MACHADO, apud TURCHI, 2004, p. 54). O eco dessa voz faz coro com a de Candido. Em artigo crítico sobre o livro *Silvia Pélica na liberdade*, de Alfredo Mesquita (1946), o teórico observa que: “As histórias que apelam para nossa imaginação agem sobre nós como as que encantam as crianças de tal forma que se nem todo livro de adulto serve para menino, todo bom livro de criança serve para um adulto” (CANDIDO, 1986, p. 329). Nesse sentido, “O grande, o bom conto infantil é, portanto, o que vale igualmente para adultos” (1986, p. 329).

Por essa perspectiva, o bom livro de literatura infantil de Ana Maria certamente ancora um leitor adulto. Para a ficcionista, os chamados livros infantis são “apenas livros *também* para crianças que, ao serem lidos

por adultos, têm outros sentidos que o pequeno leitor não pode ainda perceber” (MACHADO, 1996, p. 65, grifo da autora). Aliás, salvo algumas exceções, Ana Maria diz não se preocupar muito com a faixa etária do público leitor, já tendo ocorrido, eventualmente, de pensar estar “escrevendo para adultos, e no fim o editor concluir que é para crianças” (MACHADO, 1996, p. 65). Ou, ao contrário, achar que fez uma história infantil e perceber que é um capítulo de romance. Como se, após o grito de largada, incitada pelo mesmo impulso criador, a agulha ganhasse vida e, por vontade própria, fizesse suas escolhas, surgindo em outro ponto, traçando um novo bordado. Para a escritora, não há preferências entre escrever para criança ou adulto. No primeiro caso pode haver um pouco mais de dificuldade pela exigência de maior atenção com o vocabulário e “por uma necessidade de contar com um raio de esperança, que nem sempre está presente dentro da gente” (MACHADO, 1996, p. 65).

Logo, não é de se estranhar que uma obra escrita para criança co-loque à deriva o leitor adulto que se propõe a lê-la e atribuir-lhe quantos sentidos lhe forem possíveis – o que deixa entrever que o prazer de ler se ancora num plano de entendimento que vai além da decodificação dos signos linguísticos ou da mera diversão extraída de uma história:

Prazer de ler não significa apenas achar uma história divertida ou seguir as peripécias de um enredo empolgante e fácil – além dos prazeres sensoriais que compartimos com outras espécies, existe um prazer puramente humano, o de pensar, decifrar, argumentar, raciocinar, contestar, enfim: unir e confrontar ideias diversas. E a literatura é uma das melhores maneiras de nos encaminhar a esse território de requintados prazeres (MACHADO, 2001b, p. 123).

Bisa Bia, Bisa Bel proporciona esse “prazer puramente humano” e revela resíduos do processo de criação em suas entrelinhas. Resíduos ingênuos? Não. Estes são desvelados no “ato físico de escrever [n]a ponta final do processo, [n]a parte visível do *iceberg*” (MACHADO, 1991, p. 134). Para enxergar a profundidade dessa obra da literatura

infantojuvenil, não é preciso mergulhar na profundidade, pode-se ficar na superfície. No entanto, há que se atentar para os meandros, as diversas ramificações que conduzem, por mais paradoxal que possa parecer, ao que há de mais escondido: aquilo que em uma primeira mirada não se consegue perceber. Lembrando as palavras de Hemingway, Isadora, personagem de *Canteiro de Saturno* (1991), afiança que “uma obra vale pelo que o autor conhece a fundo e oculta, que se ele não souber do que é que *não* está falando, não vai conseguir falar com verdade do resto” (MACHADO, 1991, p. 134, grifo da autora).

“A palavra chama”¹³ e, a exemplo de tantos outros artesãos da arte literária, Ana Maria responde e mantém acesa a chama, animada, talvez, pela mesma ideia de Érico Veríssimo:

[...] o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos a lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto (VERÍSSIMO, apud MACHADO, 1996, p. 47).

Firme em seu posto, Ana Maria lançava luz sobre a realidade de seu mundo e deixava emanar de suas tessituras as questões que a mobilizavam. Revelava, assim, os dissabores vividos num período marcado pela repressão da Ditadura Militar (1964-1985). Na palestra “Por uma cultura de resistência”, realizada na 8ª Jornada de Literatura de Passo Fundo (1999), na mesa-redonda “Temas proibidos e livros censurados na literatura infantil”, a escritora infere que “os militares não deram a menor importância aos livros para criança” (MACHADO, 2001b, p.

13 A expressão usada intitula um dos capítulos do livro *Esta força estranha: trajetória de uma autora* (MACHADO, 1996).

81). Os motivos para essa indiferença não são sabidos ao certo. Talvez, como observa Ana Maria, isso ocorrera pelo fato de os militares não terem o costume de ler para os filhos, ou por não compreenderem a “linguagem poética e simbólica” das narrativas, ou por acharem perda de tempo dar atenção a assuntos associados a atividades desenvolvidas por mulheres – indivíduos à margem dos espaços públicos e, consequentemente, das decisões políticas do governo –, não vistas como veículo de contestação contra a política repressiva infligida pelo governo.

Profundamente conhecedora dos problemas do país na época da ditadura, Ana Maria escreveu diversas obras sem, aparentemente, ocultar o que sabia. Ao contrário, escrevia livremente, deixando nos meandros de sua escritura as verdades que a envolviam. Sempre alerta, “Piscando como um farol”¹⁴, a cada história um clarão diferente, revelando a estreita ligação entre sua ficção e seu viver: “[...] minhas histórias, mesmo quando para crianças, nunca são desligadas do que vivo” (MACHADO, 2001b, p. 97).

Num campo profícuo, sob o indiferente olhar da censura, aconteceu o chamado *boom* da literatura infantil brasileira. Com o surgimento da revista *Recreio* e o nascimento da Fundação Nacional do Livro Infantil, a literata integrou um grupo de escritores que exprimiram “de modo profundo” as inquietações de uma época. Não se autocensuravam nem evitavam tema algum. Falavam “do autoritarismo, da luta armada, de prisões e maus-tratos, da censura, do exílio, da discriminação, das migrações urbanas, dos meninos de rua, das desigualdades, das injustiças, até mesmo da mais-valia” (MACHADO, 2001b, p. 81-82). Enfim, não faziam obras panfletárias, mas falavam do que os mobilizava.

Os temas trazidos para as obras desse período provavelmente mobilizaram grandes e pequenos leitores. Estes, uma vez crescidos, de caras pintadas, disseram não ao reizinho mandão¹⁵ e mudaram o

14 Título do discurso de posse no PEN Clube do Brasil – organização de escritores comprometidos com “a defesa da liberdade de pensamento, a celebração do respeito mútuo, o combate aos preconceitos de raça, classe e nacionalidade” (MACHADO, 2001b, p. 92) – em 24 de novembro de 1999, publicado no livro *Texturas: sobre leituras e escritos*.

15 A obra de Ruth Rocha está entre as poucas consideradas “emblemáticas” desse período. Os reis que viviam nos livros não eram censurados oficialmente, mas enfrentavam problemas em algumas escolas por serem “perfeitamente entendido pelos leitores” (MACHADO, 2001b, p. 82).

traçado da história do país. Nesse contexto, Ana Maria, ao lado de companheiros também escritores, deu voz aos silenciados pela censura, por meio da escrita de ficção, nascida não de um tema, mas de algo que expelle o que está abafado, pedindo para sair:

[...] uma exigência de dentro, de uma coisa que quer se manifestar e não sabe como, pressiona, e aos poucos vai saindo sob a forma de palavras, personagens, atmosferas e histórias. É uma forma de expressão, de ex-pressão, um impulso que empurra de dentro para fora (MACHADO, 2001b, p. 69).

Num trânsito oposto ao da censura, trançando os fios de sua teia, Ana Maria sussurrava *Aos quatro ventos* (1993) o “grito das entranhas” de um país exilado do seu direito de expressão, expelindo, assim, o que já não cabia dentro de si. Sobre um fio aparentemente “tênuo, transparente, quase invisível” (MACHADO, 2001b, p. 11), a escritora desfazia o novelo de sua memória e tecia suas histórias, ora seguindo adiante, ora retornando parcialmente pelo caminho percorrido e, quando possível, retrazendo alguns fios, buscando nas lembranças da infância, da juventude e da vida adulta elementos que se incorporavam ao seu universo ficcional. Nascia, ponto a ponto, luzindo de todos os tons, a escritora de *Tropical sol da liberdade* (1988).

Trazendo para o universo infantil novas possibilidades de leitura, Ana Maria destaca-se entre os escritores que romperam com a prática narrativa conservadora, em que os elementos de extração popular costumam se limitar “à republicação de velhas histórias folclóricas, recolocadas em circulação de forma descuidada, sem a necessária contextualização que ultrapassa a mera modernização de vocabulário” (ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p. 181). Privilegiando uma escrita mais moderna e contemporânea, confere uma nova roupagem às produções infantis. Em meio à diversidade de representações, eis o surgimento daquela que tematiza a si própria, além de dar visibilidade aos aspectos sociais de uma sociedade urbana com

todas as suas “mutilações”. Trata-se da metalinguagem que ganha terreno e abre outras perspectivas para as narrativas em ascensão. Concomitantemente, assim como a literatura infantil que, enquanto gênero, “soube incorporar em cada período certas marcas essenciais para dialogar com seu tempo” (ZILBERMAN; LAJOLO, 1986, p. 182), entram em cena as paródias, as reescritas e as produções que interagem com outros textos¹⁶.

Dessa forma, compartilhando de grandes e significativas mudanças na história da literatura infantil, criando “histórias meio ao contrário” do que se costumava contar para crianças, Ana Maria deixa entrever em sua escritura, pelos caminhos labirínticos da ficção, um pouco de si e do mundo em que vive, mais propriamente do país em que nasceu e cuja língua aprendeu a amar, desde a infância, tornando-a instrumento da mais pura expressão. Fazendo arte, torna sua escritura ferramenta de mudança social. Com efeito, o compromisso, a ideologia e o estar no mundo se desvelam em sua forma de narrar. A escrita tem para Ana Maria uma duplicidade de sentido – a visão e compreensão da vida e o compartilhar com o outro o que se apreende das experiências. Escrever obedece, portanto, a dois impulsos:

O primeiro é uma tentativa de fixar uma experiência passageira e, assim, viver a vida com mais intensidade, apreender nela aspectos que me passavam despercebidos, compreender seu sentido. O outro é a vontade de compartilhar, de oferecer aos outros essa visão e essa compreensão, para que de alguma forma isso fique, para que minha passagem pelo mundo – ainda que efêmera – não seja inútil. Na trajetória da escrita à leitura, a palavra se multiplica e se reproduz, fecundante de criação compartilhada (MACHADO, 1996, p. 66).

16 Entre as obras infantis publicadas nesse período e que coadunam os aspectos que as diferenciam das lançadas em períodos anteriores, primando pelo diálogo com outras narrativas, conforme registro de Zilberman e Lajolo (1986, p. 181), destacam-se *A mulher que matou os peixes* (1968), de Clarice Lispector, *O Reizinho Mandão* (1978), de Ruth Rocha, e *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado.

Na perspectiva desse segundo impulso, a escritora trava um diálogo constante, ora com o tempo em que sua obra é escrita, ora com outras narrativas – a exemplo dos contos de fada contemporâneos –, ora com gerações passadas e futuras, que ganham voz e tecem uma narrativa permeada por fios condutores, de um a outro lugar, das histórias que “cada um vai tecendo”. Nesse fiar, constroem-se pontes que ligam pessoas de diferentes idades, de diversas gerações. As narrativas de Ana Maria Machado estreitam, portanto, as diferenças etárias entre seu público leitor, na medida em que trazem para o universo ficcional – adulto, infantil ou juvenil – elementos que valorizam a cultura de seu povo, independentemente de credo ou etnia.

O amor pela língua brasileira e o respeito pela cultura do povo se revelam na forma como esculpiu suas narrativas, valorizando a linguagem pátria, “o português do Brasil, cada vez mais doce, mais colorido, mais rico do que herdamos” (MACHADO, 1996, p. 53-54). Sem abdicar de “um esqueleto forte¹⁷ que a sustenta e não permite que despenque e se disperse em incontáveis experiências individuais desagregadoras”, que a preserva “viva, viçosa, jovem e dinâmica”, a escritora traz para suas histórias “a língua brasileira, com sua flexibilidade, sua variedade, seu ritmo e sua dança, sua ginga inventiva, seu jogo de cintura, sua irreverência” (1996, p. 54).

Nesse ritmo abrasileirado e intensamente comprometido com o fazer literário e tudo o que dele advém, Ana Maria revela, por meio da ficção, o ato consciente da linguagem e da escrita, pautado na busca constante de equilíbrio “entre a língua falada, mais solta, e a norma para a língua escrita” (1996, p. 54-55). Para a ficcionista, escrever e usar a linguagem, que existe para além da comunicação, se aplica também à “expressão – o terreno da criação artística”, o que requer “uma atenção permanente e muita sensibilidade” (p. 54).

17 A escritora ressalta a importância, para a comunicação, da obediência à “norma culta”, o conjunto de regras lógicas da gramática, comum a todos os que falam a língua, fixado ao longo do tempo na obra dos escritores e nos documentos (MACHADO, 1996, p. 54).

A escrita de Ana Maria Machado, nessa perspectiva, ratifica o conceito de literatura postulado por Antonio Candido (1973, p. 74) como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores”. De acordo com o teórico, a literatura “só vive na medida em que os leitores a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (p. 74). Julia Kristeva, por sua vez, argumenta que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64). Ao percorrer algumas veredas do universo ficcional da escritora, pode o leitor defrontar-se não apenas com o trânsito intertextual entre as mais diversas narrativas, mas também, especialmente, com as possibilidades que esse tear, essa troca de fios pra lá e pra cá, esse trançar daquilo “que cada um vai tecendo” pode oferecer.

A plenitude de enriquecimento e libertação, que [...] a grande de ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética que, enquanto suspende o peso real das outras valorizações, lhes assimila ao mesmo tempo a essência e seriedade em todos os matizes. Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto (ROSENFELD, 1992, p. 48-49).

As observações de Rosenfeld acerca da obra de arte de ficção ajudam a compreender por que a narrativa de Ana Maria pode despertar prazer no leitor. Ao afastar-se da realidade e elevar-se “a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade” (ROSENFELD, 1992, p. 49) – é o que nos diz o teórico, citando Goethe, para quem a arte permite, portanto, que consigamos, ao mesmo tempo, nos distanciar e nos aproximar da realidade. As vastas riquezas encontradas no contexto literário da obra de Ana Maria proporcionam o deleite inenarrável do distanciamento do real e o mergulho no mundo da ficção, onde se encontra “teto e comida” para a viagem. *Bisa Bia, Bisa Bel* permite

a transformação imaginária, o deslocamento de si para a objetivação da própria condição. Fio de um novelo que deu linha para que muitas vidas fossem tecidas, muitas histórias bordadas, essa obra sinaliza a forte presença de uma linhagem feminina, marcante na vida da escritora e que se traduz em narrativas que trazem à baila a condição da mulher na sociedade.

Bisa Bia, Bisa Bel é uma das narrativas de Ana Maria Machado que coloca em cena a condição da mulher. Nesse universo feminino, cintila, segundo Sylvia Leser de Mello, o “olhar da mulher”, “puro olhar da alteridade derramado sobre um mundo construído essencialmente pelo olhar masculino” (1998, p. 11). Esse olhar representa o panorama dos construtos sociais que envolvem a mulher na sociedade de antes, do agora e do porvir. Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, essa sociedade ganha voz por meio das personagens centrais: Bisa Bia, o passado; Isabel, o presente; Neta Beta, o futuro. Assim, as histórias do tempo de Bisa Bia são passadas para a Isabel, que passa para a Neta Beta. Sucessivamente, de geração em geração, as histórias vão sendo disseminadas, afinal:

Todas as histórias do mundo não ficam guardadas numa cabeça só, por maior que seja. Ficam é em todas as cabeças do mundo. É preciso trocar os fios pra lá e pra cá, trançar o que cada um vai tecendo. Se não, ninguém faz teia nenhuma [, pois] num fio solto ninguém pode morar. Pra se ficar vivendo, precisa de uma teia (MACHADO, 1984, p. 51).

*Um coro de vozes trançando
experiências, unindo
gerações: ecos de Bisas Bias,
Bisas Béis e Netas Betas*

Encontrar a sua voz e orientá-la entre outras *vozes*, combiná-la com umas, contrapô-la a outras ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente são as tarefas a serem resolvidas pelas personagens [...]. Nesse coro a palavra é transmitida de boca em boca, [...] mas numa polifonia de vozes em luta e interiormente cindidas.
Mikhail Bakhtin (2005, p. 243-254, grifo do autor).

Em *Bisa Bia, Bisa Bel* é possível ouvir um coro de vozes ecoando infinitamente pela narrativa. Em meio a esse coro, um “fiapo de voz” (MACHADO, 1998) que atravessou o tempo: a voz feminina. Esta, “um fiozinho à toa” (1998), orientando-se entre as demais, combinando-se, contrapondo-se ou separando-se das outras, procurou se encontrar em meio a esse coro. O encontro não se deu num primeiro momento. Foi preciso, nesse universo ficcional, a instauração de um diálogo entre diferentes gerações – o passado representado pela personagem Bisa Bia; o presente, pela bisneta Isabel; o futuro, por Neta Beta, que é bisneta de Isabel.

Nesse coro de vozes, a palavra que trazia as nuances da trajetória feminina foi sendo passada de boca em boca: a voz proveniente da personagem Bisa Bia foi absorvida por Isabel e, nessa ciranda de vozes, também por Neta Beta. No entanto, essa polifonia não se apresenta conciliada. Antes, em luta, interiormente cindida. Assim, a voz de Bisa Bia, doce e mansa, em diálogo com a voz da menina Isabel, nem sempre tão doce, nem sempre tão mansa, em coro com as demais personagens femininas que povoam a narrativa, desvela as distintas formas de pensar de três gerações de mulheres. Sobre essa assertiva, Marisa Lajolo, em seu artigo “Teoria literária, literatura infantil e Ana Maria Machado”, assevera que o destaque dado ao papel da mulher, menina ou jovem, na literatura dessa autora, encontra a sua dicção mais própria. Assim se pronuncia: “Ao feminizar o universo de sua ficção, Ana Maria Machado leva para o interior do texto a forte presença feminina no campo da literatura infantil” (LAJOLO, 2004, p. 18).

Com o intuito de melhor ilustrar esse coro de vozes que ecoa a trajetória feminina, entendeu-se ser pertinente, para evidenciar o trançado das experiências de Bisa Bia, Isabel e Neta Beta, ater-se a cada uma delas, separadamente, e então desvelar as representações femininas alusivas a essas três gerações: ponto a ponto. O olhar dispensado a cada uma dessas personagens ampara-se na abordagem teórica de Candido (1992), para quem o romance constitui-se por três elementos: a ideia, o enredo e a personagem. Mesmo que essa tríade só exista intimamente ligada, inseparável e seja essencial para a existência da obra, a personagem normalmente é tida, inclusive pela crítica, como o elemento primordial. Isso pelo fato de que, ao viver o enredo e as ideias, a personagem parece “ser o que há de mais vivo no romance”, e assim a leitura depende “basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 1992, p. 54, grifo do autor).

A partir desse pressuposto, a atenção dispensada nesta análise às personagens de Ana Maria, as quais, embora não tenham sido sobrepostas ao enredo e às ideias, visto que, na concepção de Candido (1992, p. 54), as personagens não podem existir separadas das rea-

lidades que encarnam, que vivem e que lhes dão vida, deveu-se ao fato de serem, dentro do contexto da narrativa, elementos atuantes e comunicativos, ou seja, o enredo se desenvolve em torno do diálogo estabelecido entre elas. Ainda com Candido:

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção **ser**? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1992, p. 55, grifo do autor).

Considerando a afirmação do teórico na citação anterior, as personagens de *Bisa Bia*, *Bisa Bel* transmitem, por meio da verossimilhança¹⁸, a possibilidade de se perceber a trajetória do feminino em tempos distintos. Tanto as vozes das personagens quanto as ideias sugeridas pelas ilustrações de Regina Yolanda, ao serem apreciadas pelo leitor, no ato da fruição, que é singular, transformam-se em imagens simbólicas, dotadas de valores e significados. Uma vez que o intento neste capítulo é o de vislumbrar a trajetória do feminino nas vozes que se fizeram ouvir nos diálogos e também nas imagens, começa-se, a partir deste momento, o registro do que se ouviu no ecoar das vozes e da simbologia das imagens dispersas pela obra.

18 Candido (1992, p. 80) explica que “a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende [...] da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os seres vivos”.

ABRINDO O LEQUE, A VOZ DO PASSADO EM EVIDÊNCIA: BISA BIA, A PRIMEIRA MECHA DA TRANÇA

Os temas imaginários, [...] o desenho ou a figura do símbolo [...] podem ser universais, intemporais, enraizados nas estruturas da imaginação humana: mas o sentido de cada um deles também pode ser muito diferente, conforme os homens e as sociedades e conforme sua situação em um dado momento. Por essa razão é que a interpretação do símbolo [...] deve inspirar-se não apenas na figura, mas em seu movimento, em seu meio cultural e em seu papel particular *hic et nunc*.

Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 15).

Normalmente, os adornos, compreendidos como símbolos, são os enfeites que possuem a característica de dar maior destaque ou visibilidade ao ser que os utiliza. Mas os adornos sociais imputados à mulher davam-lhe/dão-lhe que tipo de destaque? Teriam/têm pura e simplesmente o propósito de torná-la mais bela aos olhos dos outros? Seriam/são um deixar-se ver positivado ou não? Estariam/estão relacionados com a situação de um dado momento? Ou inspiraram/inspiram um movimento, devido ao seu papel cultural e particular no aqui e no agora? Para encontrar respostas a esses questionamentos, muitas veredas foram trilhadas. Uma delas, a de se deixar tocar pela escuta sensível, a fim de que se pudessem ouvir as vozes das personagens para além de um simples relato textual fictício.

Na narrativa em questão, a primeira imagem simbólica apresentada encontra-se na capa da obra: trata-se de um leque¹⁹. Associado

19 De acordo com Marília Carqueja Vieira em “O leque e sua história” (acesso em 21 jun. 2014), esse objeto é “usado desde a mais remota antiguidade, pois aparece nas pinturas murais do Egito e da Assíria”. Existe, provavelmente, há mais de 3 mil anos e são inúmeras as lendas acerca de sua invenção. Entre elas, consta a história, “de fundo mitológico”, “que o primeiro leque se originou da asa de Zéfiro, arrancada por cupido para abanar sua amada Psiché”. Outra lenda “conta que a filha de poderoso mandarim, assistindo à festa das Lanternas, sentiu-se mal com o intenso calor desprendido das milhares de velas acesas e, contrariando os hábitos da época, discretamente retirou a máscara que lhe escondia o rosto e com ela começou a se abanar, no que foi imitada por todas as mulheres chinesas presentes, nascendo assim o leque”.

ao título dessa obra literária, o objeto utilizado como abano, desde tempos mais remotos, remete ao passado. Quase em desuso atualmente, o leque já foi muito utilizado pelas mulheres, servindo-lhes de adorno, o que permite associá-lo às antigas gerações, avós e bisavós. Logo, também à Bisa Bia.

Ao discorrer acerca da história desse objeto, Marília Carqueja Vieira, em “O leque e sua história” (2014), afirma que se trata de um acessório originário da China e parte integrante do vestuário feminino, simbolicamente, representando a dignidade e o poder. Nesse sentido, pode-se inferir que as portadoras de um objeto desse tipo eram, em sua maioria, pertencentes à classe social abastada de um espaço sexuado, uma vez que, nesse contexto, o poder da mulher estava, então, atrelado à figura do pai ou à do marido. Não havia possibilidade de uma dama apresentar-se sem que fosse aureolada por esse “leque” patriarcalista, pois só assim teria sua dignidade reconhecida. Perrot, em “Práticas da memória feminina” (1989), observa que, nesse espaço sexuado que disciplinava moda e conduta feminina,

[...] as mulheres se inserem como ornamentos, estritamente disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e atitudes, principalmente no caso das mulheres burguesas cujo lazer ostentatório tem como função mostrar a fortuna e a condição do marido. [...] Quanto às mulheres do povo, só se fala delas quando seus murmúrios inquietam no caso do pão caro, quando provocam algazarras contra os comerciantes ou contra os proprietários (PERROT, 1989, p. 10).

A simbologia do leque na narrativa em pauta pode ser associada, ainda, à sua representação entre os taoistas, tendo-se em conta uma observação de Chevalier e Gheerbrant, para quem “o leque parece relacionar-se ao pássaro, como instrumento de **liberação da forma**,

como símbolo do voo para o país dos Imortais. E é possível que o leque [...] tenha idêntico sentido” (1999, p. 544, grifo dos autores).

Pode-se supor, metaforicamente, que Bisa Bia seja um leque. Fechado, tal objeto não tem muito a oferecer. Contudo, ao ser aberto, inúmeras possibilidades de interpretações se apresentam. Bisa Bia, ao ser descoberta por sua bisneta, torna-se imortal, pois, como um pássaro liberto de sua forma corporal, pouco a pouco, se faz presente na memória de Isabel e continua vivendo por meio das lembranças da menina. A voz imbuída das convenções do passado, que ecoa no imaginário de Bel, evidencia aspectos da trajetória feminina de determinada época e sua estreita relação com o poder e a dignidade da mulher, sob a insígnia do patriarcalismo. Assim, com essas reflexões sobre os adornos sociais que têm servido para perpetuação da imagem da mulher, sob a égide da submissão, buscou-se ampliar o leque interpretativo para melhor vislumbre dos estigmas vincados no feminino.

BISA BIA: O PASSADO NO PRESENTE, FEITO TATUAGEM

Quero ficar no teu corpo feito tatuagem

Que é pra te dar coragem

Pra seguir viagem

Quando a noite vem

E também pra me perpetuar em tua escrava

Que você pega, esfrega, nega

Mas não lava.

Chico Buarque e Ruy Guerra (1973)

Estar no outro “feito tatuagem” é uma possibilidade para se conservar os valores, heranças dos antepassados. Como deixa entrever o trecho da música “Tatuagem” citado em epígrafe, seguir

viagem requer coragem, especialmente quando a noite vem. Mas também durante o dia, enquanto não chega o crepúsculo, essa coragem se faz necessária. A bravura de seguir pela trajetória audaciosa do viver tem sido, na história da humanidade, uma constante aventura de trançar as próprias experiências com os ensinamentos recebidos dos antepassados.

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, despontam os sinais dessa trança que vem sendo construída ao longo do tempo. Nela, imbricam-se novas figuras com as imagens deixadas no bordado, tecido por diferentes culturas. Mas há de se atentar que o tom da meada usado nesse novo tear não desconfigura o que aí se imprimiu e se consolidou feito tatuagem. Uma vez perpetuadas, essas marcas “Que você pega, esfrega, nega / Mas não lava” são bases sobre as quais se constroem as identidades individuais – no caso em análise, a identidade feminina.

Bisa Bia é a nuance do bordado cuja imagem representa um tempo muito distante, trazido para o presente, graças à rememoração do passado. Um tesouro a luzir em meio a tantos outros guardados nos recônditos espaços da memória. Essa imagem, vivificada pela fecunda imaginação da bisneta e transportada para a contemporaneidade, parece querer grudar no corpo de Isabel, feito tatuagem, e assim se perpetuar, não deixando morrerem seus traços identitários, reflexos de um determinado período histórico. O luzir do viver de Bisa Bia encontra, então, na linhagem feminina que a sucede, um lugar especial para fazer morada:

Bisa Bia gostou muito de mim [...].

— Eu guardei ela grudada na minha pele, junto do meu coração, muito bem guardada, no melhor lugar que tinha. E ela gostou tanto [...] que vai ficar aí para sempre, só que pelo lado de dentro [...]. Igualzinho uma tatuagem. Ela ficou pintada na minha pele. [...] Feito uma tatuagem transparente, ou invisível (MACHADO, 2001a, p. 21).

Feito uma tatuagem transparente ou invisível, Bisa Bia passa a morar, então, no melhor lugar do corpo da bisneta, junto ao coração. Isso ocorre quando a protagonista, ao chegar da escola, encontra sua mãe sentada no chão do quarto, segurando nas mãos uma caixa “que era a coisa mais linda do mundo, toda de madeira, mas madeira de cores diferentes, umas mais claras, outras mais escuras, formando um desenho, uma paisagem” (MACHADO, 2001a, p. 7). A menina ficou fascinada com o objeto. Mas o que despertara nela tamanho encantamento? Seria a beleza da caixa fechada? Suas cores? O desenho? A paisagem?

O desfecho do trecho citado deixa entrever que o valor simbólico da caixa se revela para a protagonista no momento em que ela é aberta, pois, “quer seja a caixa ricamente ornamentada ou de uma simplicidade absoluta, ela só tem valor simbólico por seu conteúdo, e abrir uma caixa implica sempre um risco” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 164). Esse objeto, aparentemente simples, tem muito a dizer, tanto para a protagonista quanto para o leitor. A caixa guarda objetos que conectam Isabel ao passado, além disso, remete à inter-relação entre o papel desempenhado pela mulher/corpo materno e a representação do seu inconsciente.

Símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um **segredo**: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja, também pode sufocar (1999, p. 164, grifo dos autores).

Ana Maria Machado, esteticamente, apresenta, num segundo momento da narrativa, a simbologia do feminino pelo objeto caixa²⁰. O ser mulher, metaforicamente uma caixa, guarda em si o inconsciente do mundo acerca do feminino e do corpo materno. Princípio

20 Considera-se esse objeto como segundo elemento simbólico, pois o leque inserido na capa da obra é evidência profundamente simbólica nessa narrativa.

da vida, que cuida e edifica, raiz de tantas outras gerações, em *Bisa Bia, Bisa Bel*, o ser feminino desvela segredos guardados. Estes se deixam ler a partir do momento em que a mãe de Isabel “abriu a caixa” (MACHADO, 2001a, p. 7). Logo, a bela caixa, a exemplo da caixa de Pandora²¹, “símbolo de tudo aquilo que não se deve abrir” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 164), uma vez aberta, revela sua importância na história, permitindo que venha à tona o que nela se encontra guardado.

O primeiro guardado da caixa revelou-se na forma de um objeto, pois a mãe de Isabel “tirou de dentro, bem lá do fundo, um envelope de papel pardo, velho e meio amassado” (MACHADO, 2001a, p. 7). Dentro do envelope, em meio a tantos outros retratos, a imagem de uma “menininha linda, de cabelo todo cacheado. Vestido claro cheio de fitas e rendas, segurando numa das mãos uma boneca de chapéu” (2001a, p. 9). Eis Bisa Bia, no dizer de Isabel, a “fofura maior” (p. 9): a avó da mãe de Isabel, a Bisavó Beatriz, quando ainda era menina. O conteúdo da caixa – a fotografia de Bisa Bia – funciona, assim, como um elo entre o presente e o passado. Ao analisar a simbologia da fotografia em *Bisa Bia, Bisa Bel*, Azevedo observa que: “A fotografia se torna uma maneira de construir, para nós e para os outros, uma memória visual, da idade adulta para trás”. Por meio da foto, assevera a pesquisadora: “[...] temos noção de passado e futuro, da transitoriedade da vida, relembramos momentos passados, retemos imagens de pessoas importantes, guardamos impressões da vida, de épocas, dias especiais” (AZEVEDO, 2009, p. 91).

O interesse da protagonista pela fotografia faz com que se manifeste essa ligação, esse enlace, esse elo: “Agora, eu, Isabel que não tinha

21 “Antigamente, a raça humana vivia na terra isolada e protegida dos males, da dura fadiga, das enfermidades dolorosas que trazem a morte aos homens. Entretanto, quando a mulher levantou com suas mãos a grande tampa do pote, dispersou-as pelo mundo, e assim provocou para os homens tristes inquietações. Só a Esperança permaneceu lá dentro, no interior de sua infrangível prisão, sem atravessar as beiras do pote e sem escapar para o lado de fora, pois Pandora, por vontade de Zeus, já recolocara a tampa em seu lugar. Em compensação, porém, inumeráveis tristezas vagam por entre os homens: a terra está cheia de males, e até o mar está repleto deles! As doenças – umas durante o dia e outras à noite, conforme a vontade de cada uma – visitam os homens, trazendo aos mortais o sofrimento... E assim, portanto, não existe nenhum modo de escapar aos desígnios de Zeus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 164).

irmão nem irmã, já tinha uma amiga especial, uma bisavó-menininha, linda, linda, toda fofa, morando dentro do meu peito. Com boneca, arco, vestido de renda e tudo” (MACHADO, 2001a, p. 22). Por assim ser, Isabel viu logo “que não podia chamar de bisavó Beatriz aquela menina fofa com jeito de boneca” (2001a, p. 10). Então, passou a chamá-la de Bisa Bia, afinal, ela “Não tinha cara nenhuma de bisavó [...] Dava vontade de brincar com ela” (p. 10).

O sentimento de contentamento expresso pela protagonista pode ser relacionado à presença da bisavó Beatriz em sua vida como aquela voz que traz alegria para o seu mundo. De acordo com o *Dicionário de nomes próprios*, o nome Beatriz vem do latim *Beatrice* – a partir do vocábulo *beatus*, “abençoado”, e do verbo *beare*, “para fazer feliz” – e significa “a que traz felicidade”. Há ainda autores que atribuem a origem do nome ao termo *viatrix*, do antigo latim *viator*, significando “viajante, peregrino”²².

Assim, a personagem, fora da caixa, faz jus a seu nome, trazendo felicidade para Isabel. Antes, pela companhia que passaria a fazer para a menina; depois, por possibilitar que Isabel realizasse, mesmo que imaginariamente, uma viagem ao passado – viagem essa que só se concretizou devido ao retrato de Bisa Bia. A menina não apenas retém a imagem da bisavó em sua memória como também lhe confere vida. A partir de então, no papel de “amiga especial” (MACHADO, 2001a, p. 22), Bisa Bia passa a acompanhar a bisneta por todos os lugares, conversando com ela, falando dos hábitos de seu tempo e intervindo, inclusive, com opiniões sobre sua maneira de ser. Eis, novamente, o nome se fazendo merecedor de seu significado, pois Bisa Bia, em peregrinação, sai dos tempos idos e adentra a contemporaneidade.

A história dos antepassados, no decorrer dos diálogos estabelecidos entre as duas personagens, vai se descortinando. Num determinado momento, quando conversam sobre a idade com que as moças do

22 De acordo com o *Dicionário de nomes próprios*, a dúvida sobre a real origem se dá em virtude dos elementos “Bea” e “via” terem pronúncias semelhantes no latim antigo, mas as duas acepções são aceitas. Foi um nome muito comum entre os primeiros cristãos, que “podem ter associado o nome ao latim *beatus* para o relacionar ao significado de ‘abençoada’”.

tempo de Bisa Bia se casavam, uma voz se sobressai. Trata-se da voz tatuada no inconsciente de Beatriz: a voz patriarcalista. Sem ter recebido novo acento, essa voz é repassada para Isabel, fazendo ressoar os valores conservados culturalmente até os dias atuais, conforme se pode perceber pelo trecho transcrito abaixo:

— No seu tempo as mocinhas casavam com quantos anos, Bisa Bia?

— Ah, não sei, não lembro, esqueci...

Ela é assim. Quando não quer lembrar, diz que não lembra. Mas eu não sou tão esquecida. E disse:

— Outro dia você falou que, às vezes, era com treze anos. Então já está na hora de eu começar a pensar em namorar [...].

— Isso era antigamente. E naquele tempo a gente não namorava.

— Não namorava? E casava?

— Isso mesmo. Casava com quem os pais resolviam.

Até pensei que ela estava brincando comigo. Mas ela falava bem a sério e até ia continuando:

— Mesmo hoje em dia, é muito importante que as famílias estejam de acordo com o casamento (MACHADO, 2001a, p. 39-40).

A citação evidenciada revela a condição da figura feminina, que, em determinada época, se encontrava totalmente subordinada à imposição paterna. Não possuía direito à escolha para viver plenamente sua mocidade, sequer podia namorar. À mulher, embora ainda jovem, cabia o dever de assumir a responsabilidade de ser adulta. Essa passagem, da adolescência para a vida adulta, ocorria com a efetivação do casamento, que não era precedido de um período de namoro para melhor conhecimento do outro. Antes, pela escolha realizada pelos pais. Configuravam-se as uniões como meras obrigatoriedades, desconsiderando-se o direito de decisão da mulher. Vê-se que a maneira como eram resolvidos os enlaces entre casais, remetendo à cultura pa-

triarcal vigente naquele tempo, é posta em causa pela escritora. Essa análise também foi realizada por Neuza Ceciliato de Carvalho, em “A emancipação do sujeito infantil pela discursividade do delírio em *Bisa Bia, Bisa Bel*”, quando aborda a força política da escrita de Ana Maria Machado. Diz a pesquisadora:

Com muita frequência, a autora denuncia em seus livros a falta de democracia do sistema político brasileiro, a rigidez de valores herdados da sociedade patriarcal que nos formou, a imposição de poder da classe rica sobre as camadas menos favorecidas, *a sobreposição da voz adulta à voz da criança e a condição subalterna da mulher e da criança*, sem que isso se transforme em um discurso realista, objetivo, direto e impositivo para o leitor (CARVALHO, 2004, p. 68, grifo nosso).

A voz autoritária dessa sociedade patriarcalista, voltada para seus próprios interesses, inclusive financeiros, por muitos anos manteve, sob sua tutela, o direito de falar pela mulher. Esta sentia o invisível e silenciador peso da dominação masculina que, desejosa por famílias estáveis, dispensava o sentimento, considerado passageiro. Sobre esse aspecto, em *Minha história das mulheres*, Perrot assinala:

O casamento, “arranjado” pelas famílias e atendendo a seus interesses, pretende ser aliança antes do amor – desejável, mas não indispensável. Os pais desconfiam da paixão, destruído-ra, passageira, contrária às boas relações, às uniões duráveis que fundam as famílias estáveis (PERROT, 2007, p. 46).

Bisa Bia, enquanto herdeira dessa cultura androcêntrica, sinaliza na contemporaneidade costumes patriarcalistas enraizados em seu íntimo. Por isso, infere sobre a importância de as famílias estarem de acordo com o casamento, mesmo que haja, por parte dos indivíduos, a liberdade de escolherem seus companheiros. No entanto, Isabel, refe-

rindo-se às transformações da sociedade no que diz respeito à conduta feminina em relação ao casamento, apresenta uma nova lógica para a questão, totalmente desvinculada da existência desse aval: “[...] na hora de casar, não são mais os pais que resolvem. É a gente mesma” (MACHADO, 2001a, p. 40). Conforme afiança Perrot, o casamento por amor – sinal claro da individualização das mulheres, e também dos homens – anuncia a modernidade do casal, que triunfa no século XX: “Os termos de troca se tornam mais complexos: a beleza, a atração física entram em cena. Um homem de posses pode desejar uma jovem pobre, mas bela. Os encantos femininos constituem um capital” (PERROT, 2007, p. 47).

Isabel acena para essa mudança de comportamento que se apresenta no século XX ao manifestar sua individualidade: o direito à escolha. No entanto, mesmo que esse cenário apareça sob novo enfoque e que o casamento por amor comece a invadir os espaços antes ocupados por enlaces de conveniência, os termos de troca, ainda mais complexos, continuam a ser uma exigência imputada à mulher. Agora, a beleza a ser perseguida não é mais aquela atrelada aos ornamentos que denunciavam sua classe social, mas a que tem estreita relação com a atração física, capital simbólico de sedução: estar sempre bela! A mulher, nesse novo contexto, pode ser desfavorecida financeiramente, porém não pode ser feia. Nesse sentido, a voz do patriarcalismo continua a ecoar mantendo o controle sobre a imagem do perfil feminino a ser apreciado. De uma forma ou de outra, a mulher permanece sob o jugo androcêntrico.

A beleza assume em *Bisa Bia, Bisa Bel* não apenas um aspecto vincado por dotes físicos. Vários outros indícios do que se considera beleza feminina, aos olhos do patriarcalismo, são postos em discussão por Ana Maria Machado. Não é por acaso, então, que o comportamento, a postura, a forma de se expressar, entre outros aspectos, são referenciados. As observações de Bisa Bia acerca da escolha das brincadeiras da bisneta revelam essa assertiva. Assim a personagem se manifesta: “— Ah, menina, não gosto quando você fica correndo

desse jeito, pulando assim nessas brincadeiras de menino. Acho muito melhor quando fica quieta e sossegada num canto, como uma mocinha bonita e bem-comportada” (MACHADO, 2001a, p. 19).

Para Bisa Bia o conceito de beleza da mulher se resume, em parte, a uma mocinha bonita e bem-comportada. “Ser ‘feminina’ é essencialmente evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade” (BOURDIEU, 2002, p. 59). Isso explica, talvez, o fato de Bisa Bia querer controlar as atitudes de Isabel. O que se espera então das mulheres? Segundo Bourdieu:

Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2002, p. 41).

Na atualidade, embora em menor proporção, não é diferente. Concepções que demonstram exemplos de construtos sociais asentados em nossa sociedade como verdades absolutas se fazem ver, quer em relação às questões abordadas anteriormente sobre o casamento, quer sobre outros aspectos, como a idade para namorar, as brincadeiras a serem realizadas por meninas e o comportamento a ser seguido. Além desses, a forma de se vestir também aparece envolta por preconceitos. A passagem da narrativa em que Isabel evidencia o pensamento da bisavó acerca da vestimenta apropriada a meninas revela que

ela não gosta de ver menina usando calça comprida, short, todas essas roupas gostosas de brincar. Acha que isso é roupa de homem [...]. Por ela, menina só usava vestido,

saia, avental, e tudo daqueles bem bordados, e de babado (MACHADO, 2001a, p. 11).

Impõe-se às mulheres a obrigatoriedade de estarem sempre sorridentes. Devem ser “simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas”. Enfim, sempre belas. Para tanto, ficam privadas, em algumas ocasiões, de certas atividades culturalmente associadas à figura masculina, como correr, pular, brincar à vontade sem qualquer tipo de censura. Marcela, “menininha bem arrumada e penteada” (2001a, p. 36-37), amiga de Isabel, é o típico modelo de beleza que agrada Bisa Bia. Conquanto a menina seja contemporânea de Bel, comporta-se de forma mais tradicional, o que alude àquilo que se convencionou como pertinente a atitudes femininas. Ao contrário de Isabel, estilo bem moleca, Marcela é “toda frosô, arrumada numa roupa de boutique, fivela de florzinha no cabelo, falando mole, cheia de nhenhênm” (p. 32). A garota é o protótipo feminino construído como ideal pela sociedade patriarcalista, que ainda vigora em tempos de plena modernidade.

Estar em constante estado de graça, bem-vestida, de saia, avental, preferencialmente com muitos bordados e babados, então, caracteriza-se como uma marca feminina. Como Bisa Bia no coração de Isabel, essas concepções, incutidas por mecanismos androcêntricos, estão tatuadas nas mulheres. Desses mecanismos de perpetuação do pensamento patriarcalista ecoa, constantemente, uma voz que a chama à “ordem”: a voz do passado. Compenetrada de resquícios de normas e convenções sociais a se arrastarem pelo tempo, essa voz teima em reavivar a memória da mulher quanto ao seu lugar na sociedade – o espaço privado do ser feminal. Sobre esse aspecto, Bourdieu esclarece que:

As injunções continuadas, silenciosas, invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado no qual elas são lançadas lhes dirige, preparam as mulheres, ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e

inquestionáveis prescrições e proscricções arbitrárias que, inscrita na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos (BOURDIEU, 2002, p. 35).

Pode-se tomar como um exemplo de prescrição ao comportamento feminino o que se vê num trecho da narrativa, explicitado no capítulo “Meninas que assoviavam”. Isabel, por causa de uma dor de garganta, não podendo cantar, começou a assoviar. “Aí, bem, foi um deus-nos-acuda!” (MACHADO, 2001a, p. 31). É que para Bisa Bia: “— O que é muito feio não é o assovio. É uma menina assoviando, uma mocinha que não sabe se comportar e fica com esses modos de moleque de rua” (p. 32). Ana Maria Machado, com arguta percepção, traz para o mundo ficcional questões referentes a certas imposições atribuídas à mulher pelo mundo sexuado e que, muitas vezes, são aceitas naturalmente como próprias da condição feminina. Mas, dada a força de sua continuidade sem tréguas, essas imposições, que acabam por infiltrar no ser feminino prescrições e proscricções arbitrárias invisíveis, urge serem revistas. Sendo assim, cabe perguntar-se: o ato de assoviar tornaria Isabel menos feminina e mais masculina?

Guacira Louro afiança que essas diferenças são, geralmente, justificadas por características biológicas que distinguem homens e mulheres. A relação entre ambos, advinda dessa distinção que é complementar e na qual cada ser deve cumprir “um papel determinado secularmente, acaba por ter o caráter de argumento final, irrecorrível” (LOURO, 1997, p. 20). Atentando-se à pertinência de ilustrar essas proposições, destaca-se como exemplo um trecho da narrativa em que Bisa Bia orienta Isabel a fim de que ela atraia a atenção de Sérgio, seu colega de classe: “Finge que se machucou, sua boba, assim ele te ajuda. Chora um pouco, para ele cuidar de você” (MACHADO, 2001a, p. 37). Novamente, com a maestria que lhe é singular, Ana Maria abre o leque interpretativo da trajetória do feminino demonstrando que, num ou noutro âmbito, no do senso comum ou no da

linguagem científica, no passado ou no tempo presente, a distinção biológica favorece a justificativa da desigualdade social entre homens e mulheres devido a tudo o que se construiu sobre os sexos. Acerca dessa questão, Louro afirma:

[...] não são propriamente as características sociais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda[m] o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade, importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre sexos (LOURO, 1997, p. 21).

O conservadorismo que se revela na fala de Bisa Bia está respaldado na passagem anterior. O que se construiu socialmente sobre os sexos em dado momento histórico ainda vigora. Logo, a forma como as características sociais são representadas e valorizadas pode elevar o poderio do homem sobre o destino da mulher. Em se tratando da mulher, a face frágil, submissa e frívola. O homem, a face protetora, forte, superior. Por isso, as marcas do passado no presente, feito tatuagem. Trata-se da visão androcêntrica continuamente legitimada pelas “próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do *preconceito desfavorável* contra o feminino, instituído na ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito” (BOURDIEU, 2002, p. 22, grifos do autor).

Partindo desse princípio, a mulher pode conceber-se ou ser concebida como frágil, fútil, subjugada, vaidosa. É por conta disso que a ela foi destinado, no passado, o espaço privado, única e exclusivamente. Espaço envolto por estigmas que proclamavam a fragilidade e a frivolidade da figura feminina. No interior de seus lares, então, vivia rodeada por mobiliários e pertences domésticos, denunciadores de

sua condição de mulher. Ao dispor no enredo elementos constituintes desse ambiente, Ana Maria permite que o passado seja revisitado. A responsável em conduzir o leitor aos cômodos do lar de Bisa Bia e em apresentar/explicar os elementos existentes em cada um desses espaços é Isabel. A personagem relata que:

Na sala, tinha um tal de *bufê* ou *etagér* [...], que também chamava de aparador e tinha uma fruteira de louça em cima, de dois andares, pratinho maior e pratinho menor, já imaginou? [...] embaixo da fruteira tinha um paninho de renda, porque tudo que se pusesse em cima de um móvel precisava antes de uma toalhinha de croché ou paninho de bordado e renda, não consegui entender por quê. [...] Outra coisa que ela contou que tinha no quarto era penteadeira, cheia de vidros de perfume em cima, enfeites de louça (vê que nome engraçado, chamava *bibelô* e ela diz que eram tão bonitinhos que eu até pareço um *bibelô*) (MACHADO, 2001a, p. 24-25, grifos da autora).

O nome “bibelô”, que para Isabel soa de maneira engraçada, tem muito mais a nos dizer. Parecer um bibelô pode, a princípio, soar como um elogio. No entanto, se considerado o significado atribuído a esse vocábulo como sendo um “Objeto de adorno que se põe sobre a mesa” (FERREIRA, 2001, p. 97), vê-se despontar a imagem de objeto atribuído ao sujeito feminino, ou seja, um adorno. Esse enfeite era a mulher. Bisa Bia entende ser Isabel um adorno “bonitinho” e frágil como seus bibelôs, que eram de louça. Cabe ressaltar ainda que, por ser frágil, esse tipo de enfeite deve ficar em um local privado, fechado, guardado. Os bibelôs de Bisa Bia encontravam-se no quarto, sobre a penteadeira. Logo, o entendimento era o de que a mulher deveria manter-se no interior de seu lar, ficar guardada ali, em seu posto de destaque, pois só assim estaria protegida.

Havia também outros enfeites sobre diversos móveis da casa. O interessante é notar que Isabel chama a atenção para o fato de não en-

tender o porquê da necessidade de se colocar uma toalhinha de crochê ou um paninho de bordado e renda sobre um móvel antes de qualquer enfeite. O instigante questionamento de Isabel pode ser revelador não apenas de simples hábitos culturais, mas acima de tudo do que acobertam. Muito além do que *a priori* se pode perceber, ecoa pela simbologia desses signos a voz da sociedade androcêntrica.

A partir de um diálogo com os argumentos teóricos de Bourdieu (2002) sobre a condição da mulher, tomando como exemplo a sociedade cabila²³, busca-se aqui, então, resposta para o questionamento deixado em aberto pela bisneta de Beatriz. Em “A masculinidade como nobreza”, o teórico explica que, embora as condições ideais oferecidas por esse tipo de sociedade às pulsões do inconsciente androcêntrico tenham sido parcialmente abolidas e a dominação masculina tenha perdido algo de sua evidência imediata, alguns mecanismos basilares dessa dominação permanecem em funcionamento. Entre eles, destaca-se a “relação de causalidade circular que se estabelece entre as estruturas objetivas do espaço social e as disposições que elas produzem, tanto nos homens como nas mulheres” (BOURDIEU, 2002, p. 35).

A estrutura objetiva do espaço, nesse caso, a casa, descrita por Isabel, apresenta-se como um cenário da relação da causalidade circular da trajetória do feminino. A expressão do espaço social do ambiente familiar, representado pela mulher, produz o entendimento de que, assim como os paninhos de renda devem ocupar seu devido lugar entre um móvel e um determinado objeto, cabe ao sujeito feminino circundar “os espaços ditos ‘femininos’, cujas cores suaves, bibelôs e rendas ou fitas falam de fragilidade e de frivolidade” (BOURDIEU, 2002, p. 35). Por esse motivo, assim como um bordado, a mulher se mantinha fechada no “aconchego” do lar, não podendo adentrar o

23 De acordo com Marcella Uceda Betti, “Cabila é uma sociedade ordenada segundo o princípio androcêntrico, onde o masculino e o feminino se diferenciam na forma de uma oposição e de uma assimetria: o masculino é visto como hierarquicamente superior ao feminino e é construído contra e em relação a este” (2011, p. 1).

círculo social destinado ao homem. Este pertencia ao espaço da rua, local que lhe era destinado.

Os paninhos bordados, de renda, ou as toalhinhas de crochê que ornavam os espaços femininos de outrora insurgem no presente de Isabel como ecos de uma voz silenciada. Esses ornamentos têm voz, pois, sutilmente, suavemente, falam de silêncio, de abnegação, de devotamento e da submissa docilidade que convinhavam à mulher. No espaço privado do lar, em silêncio, devotada a um trabalho manual e rotineiro, como num exercício de Sísifo²⁴, tecia/tatuava sua história de renúncia e resignação.

Essa história dos antepassados femininos se faz presente no tempo histórico de Isabel. Apesar de viver em uma época tão distante da de sua bisavó, marcas do feminino de tempos remotos estão tatuadas na linhagem de sua geração. Assim, o inusitado se revela: Bisa Bia não se encontra tatuada apenas no espaço privado junto ao coração de sua bisneta como doce lembrança de uma genealogia, mas também no vasto organismo social da atualidade que, contendo estigmas patriarcalistas, dá a ver na ordem dos corpos o ser mulher: aprisionada e livre, ou ora de um jeito, ora de outro? Para discutir adequadamente essa questão, a personagem Bisa Bia, em seu mundo fechado, com os elementos simbólicos a ela associados, continua sendo o mote.

O SER MULHER: DENTRO E FORA DO OVO OU ORA APRISIONADA, ORA LIVRE

O mundo do “feminino” é um espaço fechado, obscuro e claro ao mesmo tempo, que exige cuidados e retira sua vitalidade da seiva secreta do coração da mulher.

Sylvia Leser de Mello (1998, p. 9).

24 Em *O mito de Sísifo*, Albert Camus relata que Sísifo fora condenado pelos deuses “a empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança” (2014, p. 121).

Nesse mundo fechado, obscuro e claro ao mesmo tempo, pode-se encontrar a imagem de Bisa Bia. O retrato de época que mantém viva sua imagem, e fora resgatado de dentro da caixa por Isabel, tem muito a nos dizer. Por esse objeto transitam características de um universo discreto, praticamente invisível. Tais características são sugeridas pela simbologia do formato, das cores e do adorno nele contidos. Veja-se:

[...] não era quadrado nem retangular, como os retratos que a gente vê. Era meio redondo, espichado. Oval, mamãe explicou depois, em forma de ovo. E não era colorido nem preto-e-branco. Era marrom e bege clarinho. Mamãe disse que essa cor de retrato velho chamava sépia. E não ficava solto, que nem essas fotos que a gente tira e busca depois na loja, num álbum pequeno ou dentro de um envelope. Nada disso. Esse retrato oval e sépia ficava preso num cartão duro e cinzento, todo enfeitado de flores e laços de papel mesmo, só que mais alto, como se o papelão estivesse inchado naquele lugar (MACHADO, 2001a, p. 9).

O retrato de Bisa Bia em formato de ovo é altamente sugestivo para uma análise do feminino quanto ao ser mulher e sua condição – estar livre e aprisionada, ou ora de um jeito, ora de outro. Essa é a primeira questão simbólica, relacionada a esse objeto, a ser discutida. Como assinalam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 23), é próprio do símbolo “o permanecer indefinidamente sugestivo: nele, cada um vê aquilo que sua potência visual lhe permite perceber”. Atendo-se primeiramente ao formato do retrato, a potência visual explicitada nesse livro dá a ver o referencial simbólico do ovo, conforme já evidenciado. Ainda com esses estudiosos, tem-se a definição da simbologia:

O ovo participa igualmente do simbolismo dos valores de repouso, como a casa, o ninho, a concha, o seio da mãe, mas no interior da concha, como no seio, simbólico, da mãe, funciona a *dialética do ser livre e do ser aprisionado* (1999, p. 675, grifo dos autores).

Nessa perspectiva da casa, do ninho, da concha, pela dialética do ser aprisionado, apresenta-se o sujeito feminino em condição de clausura na sociedade patriarcal. Antes de adentrar esse assunto, cabe aqui, primeiramente, a explicação da simbologia do ovo em sua dupla representatividade: a gema e a clara. A gema, de acordo com os ensinamentos de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 673), “representa a unidade feminina e a clara, o esperma masculino”.

Uma vez que a abordagem deste livro tem como foco o mundo feminino, atentou-se, aqui, à simbologia da gema. Mesmo estando centralizada, não é ela, a gema, como unidade feminina, a detentora do poder. Periféricamente, quem a envolve e a cerceia é o poder masculino, representado pela clara. A centralidade da mulher, por esse prisma, pode ser associada ao espaço privado, interno, das famílias patriarcais. Na reclusão do lar, a mulher é núcleo dos afazeres domésticos, da criação dos filhos e dos cuidados com seu esposo e senhor.

As cores “marrom e bege clarinho”, elementos descritivos da fotografia, podem ser associadas à mulher e ao homem. Devido ao recorte deste livro, a análise da simbologia dessas cores será aqui associada à mulher da sociedade patriarcal. Atribuídas simbolicamente à imagem da personagem bisavó e à época por ela representada, essas cores remetem ao universo de recolhimento, solidez e segurança. O tom marrom, em maior proporção que o bege, é a cor da terra por excelência e significa “maturidade, consciência e responsabilidade” (MARROM, 2017). Também como marca da constância, da disciplina, da uniformidade e da observação das regras, essa tonalidade bem representa o mundo de Bisa Bia: “[...] nem colorido nem preto-e-branco” (MACHADO, 2001a, p. 26).

As cores da fotografia, fazendo alusão ao que é velho, ultrapassado, quase em desuso na atualidade, representam convenções impostas a uma grande maioria de mulheres no/do passado, cerceadas de seu direito de adentrar os espaços públicos, exceto quando o interesse estava voltado à ostentação de riqueza, no caso das oriundas de famílias abastadas. Neste e naquele caso, a condição da

mulher dessa sociedade pode ser relacionada à forma como o retrato estava afixado à sua moldura. O fato de estar “preso num cartão duro e cinzento” (2001a, p. 9) referenda um universo feminino centralizado, obscuro, circundado pelo poder masculino. A rigidez do cartão faz alusão à limitação imposta à mulher, ou seja, não poder circular livremente pelos espaços públicos, ficando-lhe legado o espaço fechado, privado.

Por outro lado, o ornamento do cartão que mantinha preso o retrato, marcado por “flores e laços de papel mesmo, só que mais alto, como se o papelão estivesse meio inchado” (2001a, p. 9), alude à função social da mulher, especialmente a burguesa, cujo “lazer ostentatório” tinha por função mostrar a condição social e econômica do esposo, por meio das roupas e dos adornos que usava. Nesse caso, a imagem de mulher bem-arrumada, enfeitada refletia não necessariamente as próprias aspirações, mas, antes, as dos maridos, ou as dos pais, em se tratando das solteiras. Por essa perspectiva, como meros objetos de engrandecimento do ego masculino, as mulheres refletiam uma grandeza desvinculada de seus desejos.

A simbologia do papelão inchado deixa ecoar vozes que denunciam direitos negados, desejos reprimidos. Leia-se a questão do papelão inchado como uma inferência a tudo o que a mulher guardava para si, inchando-se internamente com situações referentes à sua condição em determinado contexto sócio-histórico. Quantos direitos não teriam sido negados à geração de Bisa Bia? Quanto de suas vozes fora abafado? Dentro de uma caixa, objeto cuja simbologia também remete à proteção e à clausura, ficou a personagem a repousar. Porém, ao ser encontrada pela bisneta Isabel, desnudou-se na narrativa uma nova possibilidade: a de ser ouvida. O abrir da caixa pode ser associado ao quebrar do ovo. Rompendo-se o lacre da caixa, quebrando-se a casca do ovo, a voz do passado, representada pela personagem bisavó, ecoa no presente, deixando marcas de uma linhagem feminina edificadora de uma história silenciosa, escrita nos bastidores de uma sociedade que,

indiferente ao sutil murmúrio feminino, perpetuou sua história de silêncio. Paradoxalmente, a personagem Bisa Bia, presa pelo envoltório do retrato, experimenta a liberdade por intermédio da voz de sua bisneta, que, ao se apropriar de vozes outras, conta a sua história. Quebra-se o silêncio! A voz adulta do passado se faz ouvir, então, pela voz menina do presente, que canta a trajetória feminina de diferentes gerações.

Em seu artigo “A construção das vozes no romance”, Cristóvão Tezza (2005, p. 216) observa que “falar do outro é, necessariamente, dar a voz ao outro; e, mais que isso, a minha forma está inextricavelmente ligada ao outro e só pode ser definida por ele, num caminho de mão dupla”. Nessa perspectiva, ao falar sobre a bisavó, Isabel não somente lhe confere o poder da fala, mas também vai construindo sua história a partir da relação estabelecida com ela. Quer seja a de parentesco, quer seja a desencadeada pelo contato imaginário, a história de uma se entrelaça à da outra. O passado, feito tatuagem, se aloja no presente e o trançar das experiências advindas de cada tempo dão volume à trança da trajetória feminina em diferentes gerações. Como diz a protagonista:

Eu, Bel, uma trança de gente, igualzinho a quando faço uma trança no meu cabelo, divido em três partes e vou cruzando uma com as outras, a parte de mim mesma, a parte de Bisa Bia, a parte de Neta Beta. E Neta Beta vai fazer o mesmo comigo, a Bisa Bel dela, e com alguma bisneta que não dá nem para eu sonhar direito. E sempre assim. Cada vez melhor. Para cada um e para todo mundo. Trança de gente (MACHADO, 2001a, p. 62).

No trançar de diferentes hábitos, dentro ou fora do ovo, no aconchego privado do lar ou nos espaços públicos, a saga feminina continua. Livres ou aprisionadas, neste caso, pela moldura de uma sociedade patriarcal, as personagens de Ana Maria continuam a fiar o

passado, o presente e o futuro: tempos em trânsito. O ir e vir dos fios que entrecruzam as marcas desses tempos e desvelam a caminhada feminina em *Bisa Bia, Bisa Bel* passa a partir deste ponto ao domínio de outras mãos: Isabel.

A SEGUNDA MECCHA DA TRANÇA: ISABEL A FIAR

Ela própria é uma rede de “fios”, que são suas vivências e aprendizados, a influência do meio em que vive, da família, e no seu caso, das pessoas que lhe são mais próximas e verdadeiramente influentes: a mãe, a avó e a sua neta Beta. E assim ela se vê influenciando e sendo influenciada por elas e ela, “trança de gente”, vai formando sua identidade e seu modo de estar no mundo, de viver e entender a vida e o modo como fazer seu próprio caminho como essencial ao seu crescimento.

Tâmara Melo Azevedo (2009, p. 92)

Nessa rede de fios, influenciando e sendo influenciada, Isabel toma consciência de si. Isso se dá, em grande parte, pelas oportunidades de trocas de saberes advindas do contato imaginário com Bisa Bia, personificada por meio do retrato. Mas não somente a bisavó exerce influência sobre ela. Também a família, os amigos e demais pessoas que lhe são próximas contribuem para a construção da rede de fios que é ela própria. Ao transitar por diferentes tempos, por intermédio das influências do meio em que vive, Isabel vai entendendo a vida e fazendo as próprias escolhas.

Na relação de força que, por vezes, se estabelece entre as personagens, observam-se diferentes pontos de vista. Estes evidenciam questões advindas de “um conjunto de instâncias que contribuem para reproduzir a hierarquia dos gêneros” (BOURDIEU, 2002, p. 53). Inserida nesse contexto, a personagem Isabel destaca-se como figura feminina que, em luta constante, objetiva poder escolher para si aquilo que melhor lhe caracterize. Assim,

Bisa Bia, Bisa Bel proporciona refletir acerca das manifestações da dominação masculina incutida na mentalidade dos indivíduos como naturais, como parte da natureza humana, e não como construídas socialmente.

Na obra *Estética da criação verbal* (2003), em artigo intitulado “Reformulação do livro sobre Dostoievski”, Bakhtin discorre acerca da influência externa na constituição da autoconsciência. O teórico considera que:

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). A separação, o desligamento, o ensimesmamento como causa central da perda de si mesmo. Não se trata do que ocorre dentro mas *na fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*. Todo o interior não basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogando, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência. É o grau supremo da sociabilidade (não externa, não material, mas interna) (BAKHTIN, 2003, p. 341, grifos do autor).

Isabel, comparando-se a uma trança, demonstra que a consciência de si se constitui por intermédio de influências advindas do outro. Semelhante ao trançar dos cabelos é a inter-relação existente entre a personagem e seus antepassados e descendentes. A parte de Isabel, o presente; a parte de Bisa Bia, o passado; a parte de Neta Beta, o futuro. A ligação que se estabelece com o passado, no entrelaçar das mechas, permite um diálogo acerca da simbologia da trança. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a trança representa “uma **ligação** provável entre este mundo e o Além dos defuntos, um enlace íntimo de relações, correntes de influência misturadas, a interdependência dos seres” (1999, p. 895, grifo dos autores).

O encontro da personagem consigo mesma se dá não pelo “en-simesmamento”, que a levaria à perda de si, mas pelo entrelaçamento das mechas, aqui entendidas como influências, responsáveis pela construção de sua autoconsciência. Como uma mecha, que precisa das outras partes para formar a trança, o interior de Isabel não basta a si mesmo. A vivência interna da personagem, na fronteira, volta-se para fora e, em contato com o outro, em meio às tensões geradas por diferentes formas de pensar, atinge “o grau máximo da sociabilidade”, com a bisavó, com a bisneta e com as demais personagens verdadeiramente influentes em sua vida.

Atribuindo o sentido de ser em convívio com o outro, pode-se dizer que Isabel encontra, na relação estabelecida com a bisavó, uma possibilidade profunda de convivência, de sociabilidade: “Agora, eu, Isabel, que não tinha irmão nem irmã, já tinha uma amiga especial, uma bisavó-menininha” (MACHADO, 2001a, p. 22). O encontro com Bisa Bia é para ela motivo de grande alegria. A bisavó, tatuada junto ao seu coração, passa a ser sua companheira de todas as horas, para brincar e conversar sobre as coisas de antigamente e da atualidade. O contentamento da personagem, nesse sentido, revela a importância da convivência entre as pessoas.

Ser significa conviver [...]. Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro (BAKHTIN, 2003, p. 341, grifos do autor).

Partindo da perspectiva bakhtiniana de que o homem não possui um interior soberano, Isabel, na fronteira de sua existência, olha para dentro de si e para o outro. Transitando imaginariamente do seu tempo ao de Bisa Bia e ao de Beta, vê a vida com um olhar multifacetado. Ela tem seus próprios pontos de vista, mas não deixa de considerar outras opiniões. Dessa maneira, reflete

sobre as situações vivenciadas, repensa e reformula conceitos sobre si e sobre o mundo.

Às vezes a gente fala que quando crescer vai ter isso ou vai ser aquilo, mas nunca imagina muito que vai ter uma bisneta cheia de ideias ou que vai ser bisavó. Eu, pelo menos, nunca tinha pensado nisso. Mas agora, que já pensei, tenho mais cuidado, que é para Beta não se envergonhar de mim, nem ficar chateada com umas coisas minhas muito antigas, como eu me zanguei com a tal história de Bisa Bia perder meus lenços só para chamar a atenção de um garoto que ainda por cima nem foi capaz de me defender (MACHADO, 2001a, p. 54).

Sob a perspectiva de Alice Áurea Penteado Martha, em artigo intitulado “A narrativa dos anos 90: retrato de jovens” (2004), um traço predominante nas obras de Ana Maria é o de que as personagens

[...] se envolvem em situações que as obrigam a refletir e a reformular conceitos que possuem a respeito de si mesmas e do mundo, abandonando, progressivamente, a auto-imagem infantil e projetando, no futuro, imagens de adultos que possam vir a ser (MARTHA, 2004, p. 119).

É o que ocorre com Isabel. Com vistas no passado, projeta-se para o futuro. Esse transitar desencadeia importantes reflexões sobre suas ações no presente e a faz vislumbrar o que poderia vir a ser. Por isso, dá-se conta de que sentiu vergonha da bisavó Bia por seus hábitos ultrapassados num tempo em que as coisas eram diferentes. Isso a deixa em estado de alerta, para não vir a despertar na bisneta o mesmo sentimento ou deixá-la chateada. Ou seja, ela não deseja propagar as marcas do feminino – “coisas muito antigas” – que a estigmatizem como um ser frágil e dependente, pois deseja ser motivo de orgulho para sua bisneta,

e não de vergonha. Por esse prisma é possível estabelecer um diálogo com o que afirma Hall acerca da construção identitária dos indivíduos. Para o teórico, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2002, p. 38).

Para Isabel, a impressão que sua imagem causará tem grande relevância. Vê-se, assim, que o surgimento da identidade da menina ocorre não totalmente pelo que a constitui internamente como indivíduo, mas pelo que lhe falta e que vai, ao longo do tempo, sendo preenchido pela convivência com os outros e/ou pela influência deles. Para Hall (2002, p. 39):

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nos imaginamos ser vistos por outros.

Receosa de como pode ser vista por Neta Beta, Isabel preocupa-se com suas próprias atitudes. A sua “falta de inteireza” identitária vai sendo preenchida, então, pelas formas como deseja ser vista. A avaliação que faz de si tem por base o olhar do outro. Como afirma Bakhtin,

[...] é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro [...] captamos os reflexos da nossa vida no plano da consciência dos outros, os reflexos de momentos isolados e até do conjunto da vida, consideramos o coeficiente de valor inteiramente específico com que nossa vida se apresenta para

o outro e inteiramente distinto daquele coeficiente com que vivenciamos em nós mesmos (BAKHTIN, 2003, p. 13-14).

Ouvindo atentamente as vozes que ecoam em sua consciência sugerindo o que deve fazer, como deve se vestir e como deve se comportar, Isabel capta os reflexos de sua vida no plano dessas distintas consciências e vai construindo sua própria maneira de ver as coisas. Há de se atentar, no entanto, que ela, como uma “trança de gente” que é, traz, em si, fios de vozes da linhagem feminina que a precedeu, não de todo destituídos das marcas/acentos dessa geração passada. Trançando experiências, dialogando com distintas vozes, a passada e a futura, embora questione certos hábitos dos tempos idos, demonstrando maior identificação com os vindouros, deixa entrever que nessa trança hodierna, que é ela própria, se mantêm tatuadas, como estigmas do sujeito feminino, a fragilidade e a dependência. Isabel se pronuncia:

[...] quando eu começo a ficar muito moderna, muito decidida, a me sentir muito forte e muito capaz de enfrentar tudo, às vezes me dá uma “recaída de bisavó”, como Neta Beta chama. Quer dizer, quero denego, descubro que sou fraca numas coisas, tenho vontade de pedir colo e procurar alguém que me ajude, passe a mão na minha cabeça e tome conta de mim um pouquinho. Não dá para ser mulher-maravilha. Pelo menos, não dá o tempo todo, sem fingir. Vou descobrindo que dentro de mim é uma verdadeira salada (MACHADO, 2001a, p. 54).

No que deixa entrever o trecho citado, Ana Maria, sutilmente, constrói uma personagem moderna, imbuída de força, coragem e determinação, representante fiel de seu tempo. No entanto, o fato de a personagem não estar destituída de características que, sob o olhar patriarcal, a diferenciam do sexo oposto possibilita problematizar a pertinência do olhar androcêntrico que, embora muito questionado e atenuado, se faz presente nos dias de hoje. Nesse sentido, vê-se que

Isabel – ora avançando, mostrando-se forte e moderna, ora recuando, carecendo de colo – reconhece que seu ser feminino se compõe de um pouquinho de cada coisa, como uma “verdadeira salada”. Dessa mistura, ecoam vozes que apresentam o perfil da nova mulher em estreita relação com a dos tempos passados.

O avanço e o recuo da personagem frente a determinadas situações favorecem um diálogo com o que assevera Hall a respeito das mudanças que afetaram a sociedade no final do século XX e interferiram significativamente nas ideias que os indivíduos tinham de si como sujeitos integrados. Para Hall:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2002, p. 9).

Isabel, quando começa a ficar muito moderna, decidida, forte e capaz de enfrentar tudo, de romper com as convenções e lutar com o mundo, tem “recaída[s] de bisavó”, o que é um claro exemplo da questão apresentada por Hall. Nesse contexto de profundas mudanças, ligadas especificamente ao feminino, ações a favor dos direitos de igualdade entre os gêneros foram ganhando mais força conforme crescia o coro de vozes a repudiar as restrições sociais impostas à mulher, vindo surgir na década de 60 os movimentos feministas, interpretados por Hall como um dos “novos movimentos sociais” da chamada “modernidade tardia”²⁵. O feminismo, observa Hall, em re-

25 De acordo com Hall, para Ernest Laclau, as sociedades da modernidade tardia se caracterizam pela diferença. Elas “são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (HALL, 2002, p. 17).

lação direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico²⁶, abriu, “para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc.” (2002, p. 44). Dessa maneira, continua Hall:

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual (2002, p. 46).

Na esteira dessas considerações, vale ressaltar as contribuições de Joan Wallach Scott. A historiadora norte-americana, ao repensar a história do feminismo, tomando como ponto de partida as campanhas de algumas mulheres pelos seus direitos, na França de 1789 a 1944, observa, em *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*, que as mulheres “encontraram dentro de si próprias os meios para lutar contra sua exclusão das políticas democráticas”, e escreveu-se “uma história na qual as feministas transformaram, por força de sua imaginação, as ações caóticas e disparatadas das mulheres do passado em uma tradição organizada e contínua” (SCOTT, 2002, p. 23).

Associando as observações desses estudiosos ao que representa a “sallada” que há no interior de Isabel, pode-se ouvir o eco dessas diversas vozes femininas. Nota-se, com isso, certo conflito entre ser moderna, forte e decidida e ter necessidade de cuidados por descobrir-se fraca e dependente de outro em algumas circunstâncias. No trecho da narrativa em que a

26 Hall (2002, p. 27) aprofunda que a concepção de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento ficou conhecida, a partir do postulado de Descartes, como sujeito cartesiano. Quanto à concepção de sujeito sociológico, “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitavam” (HALL, 2002, p. 11).

personagem dialoga com a mãe a respeito dos diferentes sobrenomes das avós, tem-se um exemplo dessa polêmica que circunda o feminino:

- Por que minha avó é Almeida e eu sou Miranda?
- Porque quando sua avó casou, ficou sendo Ferreira, e eu nasci sendo Ferreira. Mas quando casei, fiquei sendo Miranda, que é o sobrenome do seu pai.
- Mas eu quero ter o mesmo sobrenome de você, da vovó e da Bisa Bia.
- Não pode, filha, cada um de nós ficou com um sobrenome diferente. Mulher quando casa é assim.
- Meu pai, meu avô e meu bisavô, todos têm o mesmo sobrenome?
- Do lado dele, tem... Porque são homens.
- Eu não quero.
- Não quer o quê? Não quer casar?
- Não quero mudar de sobrenome.
- Isso você resolve mais adiante, com seu marido (MA-CHADO, 2001a, p. 47).

De acordo com Bakhtin (2003, p. 373-374): “Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros”. Ainda segundo o teórico, a princípio, o indivíduo toma consciência de si mesmo por meio dos outros: “[...] deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo”. O que diz respeito ao sobrenome de Isabel chegou-lhe aos ouvidos pela boca da mãe. Esta, portadora de tal fiapo de voz patriarcalista, que está arraigada em seu interior, observa que a decisão de mudar ou não de sobrenome deverá ser tomada mais adiante pela menina, junto ao futuro marido. Isabel, com essa conversa, dá nova tonalidade a essas palavras, pois, manifestando seus desejos, não aceita seguir certas convenções patriarcalistas. Assim, a recusa da personagem em mudar de

sobrenome quando chegar o momento de se casar revela que ela sabe muito bem o que quer.

Não desigual é com os aprendizados, com as experiências que vão se agregando ao longo de sua vida. Logo, vivencia não apenas o que vem de dentro, mas o que é entrelaçado como completude exterior, vindo do outro. Sendo assim, quando a menina manifesta o desejo de bordar lenços, por exemplo, num tempo em que os descartáveis vão ganhando cada vez mais espaço por sua praticidade, deixa inferir outra imagem a seu respeito. Eis que se revela outra Isabel. Esta, ao contrário daquela, decidida em romper normas preestabelecidas pela cultura patriarcal, assume comportamentos nada atuais, como bordar lenços. Isso agrada Bisa Bia: “— Isso, sim, é comportamento de uma mocinha bonita! Estou gostando de ver esta senhora minha bisneta, tão jeitosa” (MACHADO, 2001a, p. 49). Mas, por outro lado, desagrada à Neta Beta. Daí a justificativa para a personagem dizer ser o seu interior uma verdadeira salada.

Numa trança, diversos fios se entrelaçam. Numa salada, muitos ingredientes se misturam. Um pouquinho de uma coisa, um tiquinho de outra, afinal, não é possível ser “mulher-maravilha” o tempo todo. Os ingredientes com os quais é feita a salada interna de Isabel advêm de influências, assim como a trança de gente que é. Por isso, ora ela luta contra as convenções do passado, ora se rende aos encantos de determinados costumes – no caso dos lenços bordados. Mas, num ou noutro caso, ela o faz por decisão própria. Não admite fazer algo para agradar outros, que não a si mesma. A personagem, ao ser acusada por uma voz misteriosa de “ser boba, perdendo [...] tempo, espetando agulha num pano, só para agradar um bobalhão [...], só para bancar a menininha fina” (2001a, p. 49), trata logo de se justificar:

— Não se meta onde não é chamada. Nem sei quem você é, e fica aí dando palpite na minha vida. Pois fique sabendo que não estou perdendo tempo nenhum, estou descobrindo

que gosto muito de bordar, como gosto de patinar, de ler, de dançar, de ver televisão, de ir à praia, de brincar na calçada, de fazer um monte de coisas... E não estou fazendo isso para agradar a ninguém. Só a mim mesmo (2001a, p. 50).

A personagem Isabel, apesar de afirmar que faz somente o que lhe agrada, ao se autointitular uma trança de gente, acena para a forte influência que as outras vozes exercem sobre ela. Concordando ora com uma, ora com outra, ou discordando de ambas e se posicionando, sem abrir mão de suas convicções, apesar dos palpites tão diferentes, vai passando por transformações. Com isso, algumas ideias vão sendo abaladas e Isabel vai construindo sua identidade. Todavia, nem sempre está convicta do que é certo ou errado, do que é melhor ou pior. Mesmo assim, segue sua caminhada se entendendo um pouco, pois é:

Impossível saber sempre qual o palpite melhor. Mesmo quando eu acho que minha bisneta é que está certa, às vezes meu coração ainda quer-porque-quer fazer as coisas que minha bisavó palpita, [...]. Mas também tem horas em que, apesar de saber que é tão mais fácil seguir os conselhos de Bisa Bia, e que nesse caso todos vão ficar tão contentes com o meu bom comportamento de mocinha, tenho uma gana lá de dentro me empurrando para seguir Neta Beta, lutar com o mundo, mesmo sabendo que ainda vão se passar muitas décadas até alguém me entender. Mas eu já estou me entendendo um pouco – e às vezes isto me basta (MACHADO, 2001a, p. 53).

O viver dialógico da protagonista aponta para a perspectiva da incerteza, quando revela conflitos interiores deflagrados por palavras, concepções, normas que, conscientemente ou não, vão se internalizando na contínua sociabilidade com os outros, “uma verdadeira

salada” que se constitui pela mistura do que ouve, vivencia, lê e vê. Conforme afirma o estudioso João Wanderley Geraldi:

Como temos distintas histórias de relação com os outros – cujos “excedentes de visão” buscamos em nossos processos de constituição – vamos construindo nossas consciências com diferentes palavras que internalizamos e que vivemos, vemos, ouvimos, lemos. São estas histórias que nos fazem únicos e “irrepetíveis”. Unicidade incerta, pois se compreendemos com palavras que antes de serem nossas, foram e são também dos outros, nunca teremos certeza se estamos falando ou se algo fala por nós (GERALDI, 2010, p. 115).

Por essa perspectiva, as incertezas de Isabel se justificam pelo fato de que muito daquilo que a constitui como um indivíduo único, irrepetível advém de outros. Assim, o desejo de seguir Bisa Bia e deixar todo mundo contente ou de acompanhar Neta Beta, lutando contra as convenções, é o reflexo das distintas relações estabelecidas com essas personagens. Em meio a visões tão diferentes, “nenhum ponto de vista – seja o do passado, o do presente ou o do futuro – é definitivo, conclusão a que chega Bel, após a experiência tridimensional do tempo” (ZILBERMAN, 2005, p. 82). Nessa caminhada, influenciando e sendo influenciada por uma gama de palavras e de histórias que possibilitam a construção da sua consciência feminina, Isabel, semelhante a uma trança de cabelo, é uma trança de gente.

Perrot, no capítulo “O corpo” de *Minha história das mulheres*, dedica especial atenção aos cabelos. Para essa historiadora o cabelo é “símbolo da feminilidade, condensando sensualidade e sedução e atizando o desejo” (2007, p. 51). É parte da pessoa, ela reforça. Essa segunda perspectiva pode ser associada a determinados hábitos culturalmente fortalecidos pela sociedade, que também passam a fazer parte da pessoa, conservando-se como uma tatuagem. Nesse sentido,

o movimento de dividir os cabelos e posteriormente trançá-los se assemelha ao cruzar das experiências de cada indivíduo. Isabel, entrelaçada a Bisa Bia e a Neta Beta, forma uma trança. Cada parte da trança pode ser entendida como uma voz. Uma vez unidas, dão origem ao todo que representa Isabel, pois:

Deste movimento contínuo entre o *eu* e o *outro*, em que eu vivo dentro a minha vida de dentro e o outro me dá completude do exterior, infere-se que os *acabamentos* ou as *identidades* serão sempre múltiplas no tempo e no espaço, pois a relação nunca é com somente **um e mesmo outro** e a vida não se resume a um e sempre mesmo tempo (GERALDI, 2010, p. 143, grifos do autor).

A vida da personagem, transitando entre o que vivencia internamente e o que externamente lhe dá completude, está em constante processo de formação. Essa trança, que é ela mesma, constitui-se também da palavra proveniente dos outros. As mechas, feitas de cabelo – “sinal mais visível da feminilidade” (PERROT, 2007, p. 52) –, simbolicamente associadas a essas três gerações de mulheres, constituem uma trança desse todo feminino. Como tal, revelam o entrelaçamento dessas gerações, representantes de uma linhagem feminina que se perpetua por meio das trocas de saberes. Essa experiência de troca é eco do que Ana Maria relata em *Esta força estranha: trajetória de uma autora* (1996), quando, ao versar sobre a história de sua família, evidencia a luta de sua mãe, por incentivo da avó Ritinha, em seguir carreira. Sua genitora fez curso normal e era professora. Quis fazer faculdade de microbiologia, mas não havia no Espírito Santo. Diplomou-se, então, em farmácia. Foi trabalhar no serviço público. Neste havia mais chances para advogados. Por isso, cursou, também, faculdade de direito. O surgimento de melhor oportunidade para quem prestasse serviço público era no Rio de Janeiro. Mesmo pertencente a uma época em que moça de família não saía da casa paterna, com o apoio da família foi morar sozinha em um pensio-

nato. Por esses e por tantos outros exemplos de luta por independência, muito antes do discurso da mulher liberada, é que a escritora declara:

Tenho imenso orgulho dessa linhagem de mulheres que me precederam, enorme carinho por sua batalha silenciosa numa sociedade hostil a esse tipo de comportamento. De certo modo, me sinto como numa corrida de revezamento, em que me passaram um bastão que tenho que levar mais adiante e entregar a minha filha. Não posso virar moça cordata, boazinha e obediente, para não jogar fora o exemplo delas na lata de lixo do tempo (MACHADO, 1996, p. 8).

A escritora, por meio de sua ficção, traz para a coletividade experiências pessoais de sua relação com a família, da qual se sente orgulhosa. Partindo desse princípio, pode-se inferir que Isabel representa a continuidade dessa corrida de revezamento que a autora propõe ser levada adiante. É olhando para trás e seguindo em frente que Isabel toma posse do bastão e dá continuidade à trajetória milenar do sujeito feminino, rumo à conquista de seus direitos. Unindo os fios das vozes que ecoam em sua consciência, a personagem leva adiante a história de sua família, bordada com diversos tons, entrelaçada por diferentes formas de ver o mundo e estar no mundo. De repente, Isabel se dá conta de que nada é de repente. Sua história vai se construindo no percurso de uma caminhada em trança, com constantes mudanças, inventando a cada dia, novas formas de viver, conforme revela:

E então eu soube, eu descobri. Assim de repente. Descobri que nada é de repente. Dessa vez, a pesquisa do colégio não é só em livros nem fora de mim. É também na minha vida mesmo, dentro de mim. Nos meus segredos, nos meus mistérios, nas minhas encruzilhadas escondidas, Bisa Bia discutindo com Neta Beta e eu no meio, pra lá e pra cá. Jeitos diferentes de meninos e meninas se comportarem, sempre mudando. Mudanças que eu mesma vou

fazendo, por isso é difícil, às vezes dá vontade de chorar. Olhando para trás e andando para a frente, tropeçando de vez em quando, inventando moda. É que eu também sou inventora, inventando todo dia um jeito novo de viver (MACHADO, 2001a, p. 61-62).

*UMA PERSONAGEM INVENTORA:
A NOVA FACE DA FIGURA FEMININA NA
LITERATURA DE ANA MARIA MACHADO*

Como inventora que se considera, Isabel representa uma face diferente para personagens infantis e juvenis da modernidade. Distante do modelo que povoava o universo ficcional de obras produzidas em períodos anteriores, a personagem vivencia, aparentemente, conflitos comuns à fase de passagem entre a infância e a puberdade, ou entre a adolescência e a fase adulta. Para melhor fundamentar essa discussão, os embasamentos teóricos vieram das proposições de Regina Zilberman, apresentadas em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Conforme esclarece a estudiosa, produções que apresentam a figura da mulher como protagonista, a exemplo da história das personagens Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, Bela Adormecida, entre outras, não são de todo novidade na literatura, mas é notável a diferença nas tramas produzidas em outros tempos. As personagens femininas destacadas nessas narrativas possuem “algumas particularidades que as tornam mágicas” (ZILBERMAN, 2005, p. 82). Esse não é, de todo, o caso de Isabel. Ao ponderar sobre as diferenças entre as protagonistas femininas de uma e outra época, a pesquisadora esclarece o seguinte:

As jovens que, daqui para frente, passam para o primeiro plano, não têm qualquer atributo mágico, não dispõem de auxiliares capazes de ações sobrenaturais, e vivem a mesma realidade cotidiana e problemática experimentada pelo leitor (2005, p. 82).

Os conflitos vivenciados por Isabel, por não saber sempre qual é o palpite melhor, se o de Bisa Bia ou se o de Neta Beta, revelam uma sintonia com a realidade experimentada pelo leitor. No entanto, a incorporação de elementos de certa forma sobrenaturais ainda pode ser evidenciada na figura dessa personagem, mesmo que sob outro prisma. De acordo com Zilberman, “Bel tem acesso às vozes do passado e do futuro por efeito de propriedades extraordinárias”, e isso não ocorre

[...] em razão da invenção de um sistema novo de transmissão de ondas magnéticas. [...] os acontecimentos extraordinários são vividos internamente, e não presenciados por testemunhas, de modo que não contaminam o contexto externo onde vivem as personagens (ZILBERMAN, 2005, p. 85-86).

A extraordinariedade desse episódio – ter acesso às vozes do passado e às do futuro – é motivada, em parte, pela fértil imaginação da protagonista que, após encontrar a foto de sua bisavó, atribui-lhe vida. O retrato é, em um primeiro momento, confundido com um brinquedo, conforme se verifica:

- Ah, mãe, me dá essa bonequinha...
- Não é boneca, minha filha, é o retrato da vovó Beatriz.
- Ué, essa avó eu não conheço. Só conheço a vó Diná e a vó Ester. Têm outras, é?
- Tem, mas é minha. Vovó Beatriz. Sua bisavó...
- Minha bisavó Beatriz... (MACHADO, 2001a, p. 10).

Associando a fotografia a uma boneca, a personagem confere à imagem estática da bisavó-menininha a função atribuída aos brinquedos. Por não ter cara de bisavó, “Dava vontade de brincar com ela” (2001a, p. 10). E o faz Isabel, após convencer sua mãe a deixar que leve o retrato para a escola. A partir de então, dando asas à sua imaginação, a protagonista inventa uma relação de intimidade com a figura personificada da bisavó. De posse do retrato/brinquedo, após muitas

recomendações da mãe, Isabel tenta, em vão, colocá-lo no bolso de trás da calça para não perdê-lo. Certamente a foto era maior que o bolso e, embora essa hipótese tenha sido inicialmente contemplada, conhecendo melhor Bisa Bia, a protagonista chega a outra conclusão: ela “não queria saber de bolso de calça comprida. [...] ela tinha vontade e opiniões só dela” (2001a, p. 11). Algo em comum se desvela entre esses dois seres de mundos tão distantes: cada uma delas tinha suas próprias concepções. Daí surge um embate entre distintos tempos. Isabel, convicta de suas opiniões acerca de seu tempo, não aceita os conselhos de Bisa Bia. Diante das observações da bisavó, por exemplo, as de como deve se comportar uma menina, Isabel empreende um voo crítico do presente ao passado e cria um mundo de fantasias. Nele, em diálogo com a bisavó, apresenta elementos que descortinam os avanços sociais da mulher no tempo.

Vera Maria Tietzmann Silva, ao discorrer acerca das narrativas de Ana Maria, em artigo intitulado “De sonhos, vãos e penas (um *vol d’oiseau* sobre a narrativa de Ana Maria Machado)”, publicado no livro *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*, faz a seguinte observação:

A leveza, própria do voo, pode ser reconhecida nas narrativas de Ana Maria Machado sob diversas modalidades. Uma é a adoção, por parte do narrador, da perspectiva da mente infantil, ainda não dominada pelo peso do pensamento lógico. Livre e solta, sem limites ou amarras, a imaginação da criança se deixa levar ao sabor das lembranças e das associações de ideias criando novos mundos. Como nos sonhos ou nos devaneios, a mente infantil aceita com naturalidade a fantasia, o faz-de-conta (SILVA, 2004, p. 128-129).

Bisa Bia, Bisa Bel favorece que a fantasia seja naturalmente aceita e que novos mundos possam ser criados. No universo imaginário de Isabel há espaço para ancorar passado e futuro. Sobre esses tempos

distintos, a fértil imaginação da protagonista alça voo e cria um mundo fantástico. Neste, as nuances históricas da evolução da mulher se revelam ao leitor atento que filtra a realidade pela ótica da personagem.

A personagem Isabel representa a “liberdade de ser e agir que as mulheres vêm conquistando ao longo dos anos. Bel [...] reage quando a bisavó Bia quer submetê-la ao convencionalismo da tradição passada, impondo-lhe regras de comportamento de seu tempo” (SILVA, 2004, p. 127):

— Não me interessa o seu tempo! Quando é que você vai entender que hoje em dia tudo é muito diferente? Eu sou eu, vivo o meu tempo, e quero fazer tudo o que tenho vontade, viver minha vida, sacou, Bisa Bia? Eu sou eu, ouviu? (MACHADO, 2001a, p. 43).

Eis a nova face da personagem feminina na literatura infantojuvenil: ser livre para viver a própria vida sem ter de se sujeitar a convenções passadas! “O distanciamento, ou o voo crítico”, se realiza “pelo contraste do tempo das gerações que separam Bia e Bel” (SILVA, 2004, p. 127). A reação aparentemente explosiva de Isabel revela os embates causados pelo choque entre as gerações. A liberdade de ser e agir das novas gerações de personagens que povoam as narrativas se sobressai. O desabafo, entendido como “delírio, *vai ver que está com febre*” (MACHADO, 2001a, p. 44, grifo da autora), já que ninguém podia ver a Bisa Bia com quem Bel falava, representa, de certa forma, uma recusa aos valores ideologicamente legitimados nos papéis sociofamiliares masculinos e femininos. O perfil feminino representado por Bel se contrapõe ao protótipo de mulher dos séculos passados. Isabel solta seu grito: “Eu sou eu, ouviu?” (2001a, p. 43). Teria então a personagem seus desejos reprimidos, assim como a maioria das mulheres da geração de sua bisavó? Por ser de outro período histórico, provocador de desencadeamentos sociais que culminaram em mudanças na concepção da estrutura patriarcal, pode se dizer que não.

O convívio de Isabel com sua família e com os colegas de escola permite inferir que os tempos são outros. Num espaço urbano dos anos 1980, a rua do bairro onde mora é um dos ambientes em que, nos momentos de lazer, a protagonista revela sua concepção de mundo. Curiosa, questionadora e reflexiva, está sempre às voltas com perguntas de todo tipo, em casa, na rua ou na escola. As oportunidades de diálogo, de convivência e trocas de experiências favorecem a construção de sua autonomia. Os saberes adquiridos e as experiências vividas conferem-lhe o poder de ser e agir de acordo com seus princípios.

Representante de uma nova geração de mulheres, inserida numa estrutura familiar que mudou significativamente a partir dos anos 1960²⁷, Isabel faz suas próprias escolhas. Conforme afiança Carvalho (2004, p. 68), a exemplo de outras personagens de Ana Maria Machado, que com força e astúcia “marcam suas posições, situam-se ideologicamente e defendem seus pontos de vista”, a protagonista defende seu espaço e desvela a condição da mulher contemporânea que luta por seus direitos e manifesta seus valores. Quando o assunto entre Isabel e Bisa Bia é a idade certa para se namorar, a personagem assim se posiciona:

— Olha, Bisa Bia, quer saber de uma coisa? Isso tudo foi antigamente. Hoje em dia, é justamente o contrário. Menina do meu tamanho não casa, não. Mas namora, se quiser, sabe? Namoro de menina, que é diferente de namoro de mulher maior, mas é namoro, sim. E, na hora de casar, não são mais os pais que resolvem. É a gente mesma. Estamos inventando um jeito novo pra essas coisas, sabe? (MACHADO, 2001a, p. 40).

27 De acordo com Louro (1997, p. 14-15), “ações isoladas ou coletivas, dirigidas contra a opressão das mulheres, podem ser observadas em muitos e diversos momentos da história”. Ela acrescenta ainda que “o feminino como movimento social organizado, é usualmente remetido, no Ocidente, ao século XIX”. Foi na virada do século, assevera também a estudiosa, que as manifestações contra a discriminação feminina ganharam maior visibilidade e expressividade no chamado “sufragismo”, “movimento voltado para estender o direito de voto às mulheres”, reconhecido como a “primeira onda” do feminino. No entanto, foi no que veio a ser considerado o “desdobramento” da então denominada “segunda onda”, iniciada no final dos anos 1960, “que o feminino, além das preocupações sociais e políticas”, voltou-se para a problematização do conceito de gênero.

Esse novo jeito de fazer as coisas remete às mudanças efetivadas, gradativamente, na visão da sociedade. Diversas formas de dominação impostas à mulher no passado foram aos poucos dando lugar a outras configurações nos relacionamentos familiares, embora ainda persistam na sociedade contemporânea traços androcêntricos que se perpetuam. O comportamento de Isabel deixa sinais de uma identidade própria aos costumes de seu tempo, por isso ela sente dificuldade em entender e aceitar certos hábitos do tempo da mãe e, principalmente, do de Bisa Bia – “A gente fala a mesma língua, mas tem horas que nem parece, porque tem umas coisas que mudaram muito, fica até difícil entender” (MACHADO, 2001a, p. 27).

Outro exemplo que se pode extrair da narrativa e que faz alusão tanto a essas mudanças de que fala Isabel quanto à nova face das personagens femininas dos contos infantis e infantojuvenis diz respeito à substituição do sobrenome do pai pelo do marido após o casamento. Descontente com essa cultura, a personagem impõe-se e faz sua própria escolha. Afinal, mudar o sobrenome não a agrada em definitivo: “Não. Já resolvi. O nome é meu. Desde que nasci. Meu marido ainda nem me conhece” (2001a, p. 47).

A segurança expressa por meio da fala da personagem permite perceber a desconstrução gradativa de práticas comuns, alicerçadas na cultura dos séculos passados, que concentravam na figura do pai toda a autoridade necessária à condução dos demais membros da família. Em relação à figura paterna dos séculos passados, Perrot faz a seguinte observação:

[...] proa da família e da sociedade civil, o pai domina com toda a sua estatura a história da vida privada oitocentista. O direito, a filosofia, a política, tudo contribui para assentar e justificar sua autoridade. De Hegel a Proudhon – do teórico do Estado ao pai do anarquismo –, a maioria corrobora seu poderio. É o pai quem dá o sobrenome, isso é, quem realmente dá à luz, pois, segundo Kant, “o nascimento jurídico é o único nascimento verdadeiro” (PERROT, 1991, p. 121).

Tomada como uma das premissas que corroboraram para o fortalecimento do poderio da figura masculina, essa concepção transmitida culturalmente permite compreender a perpetuação dessa prática. Sob o domínio do pai e posteriormente do marido, de quem herdavam os sobrenomes, as mulheres carregaram por séculos o estigma de inferioridade, velado sob esse costume. Em nome da natureza, conforme observa Perrot (1991, p. 121), a norma social oitocentista, ao se reportar à figura masculina, “estabelece a superioridade absoluta do marido no lar e do pai na família”. Ainda se reportando ao século XIX, a estudiosa ressalta a total incapacidade atribuída à mulher: “[...] o marido deve proteção à sua mulher, e a mulher, obediência ao marido”.

Essa abordagem, sugerida pelo que deixou inferir o diálogo entre as personagens, permite que se leiam, nos interstícios da narrativa, alusões feitas à autoridade masculina. Isabel, no entanto, acena para a evolução desse pensamento conservador quando se manifesta contrária à perpetuação dessa cultura e tem seu desejo endossado por sua mãe: “— Isso você resolve mais adiante, com seu marido” (MACHADO, 2001a, p. 47). Outra passagem do texto que merece um acento é aquela em que Isabel discorre sobre sua relação com Sérgio: “[...] o garoto mais bonito da classe, o mais divertido, o que tem as melhores ideias” (2001a, p. 13). Apesar de todas essas qualidades, o garoto apresenta sinais dessa superioridade, conforme descreve Isabel:

Sérgio é um amor, tem horas que eu quero casar com ele quando crescer, e coisa e tal. Mas se tem um troço que me deixa louca de raiva com ele é essa mania de fazer de conta que menina é uma pessoa sem importância, de me tratar como se eu fosse uma boboca (MACHADO, 2001a, p. 15).

A indignação da protagonista representa mudanças ocorridas na mentalidade das mulheres. Pertencente a uma geração de meninas/mulheres que, em sua grande maioria, não se curva, nem

se submete a determinadas convenções, não aceita se fazer pequena, rompe com valores ideológicos vinculados pela cultura patriarcal. Nas palavras de Silva:

A condição feminina modificou-se radicalmente no século XX. A mulher deixou a passividade, a dependência e a submissão e impôs sua presença no lar, no trabalho e na sociedade, cobrando voz e reivindicando para si o mesmo espaço ocupado pelo homem. Essa nova mulher, que pensa, trabalha, tem opiniões políticas e preza sua independência, pode ser encontrada na biografia da própria escritora e também nas histórias que tem criado (SILVA, 2004, p. 124).

A postura do amigo Sérgio – tratar Isabel como se ela fosse uma boboca – sinaliza na modernidade a permanência do pensamento androcêntrico. Apesar de uma grande parte da população feminina romper, a cada dia, os fios que a mantém ligada, de uma ou de outra forma, ao convencionalismo da tradição passada, há aquela parcela que se mantém ou é mantida enredada pela cultura patriarcal.

O que a personagem Isabel vivencia na narrativa pode ser experimentado por muitas meninas/mulheres que se sentem discriminadas por sua condição, sinal de que a visão patriarcalista posta na ficção representa a realidade. A distinção que apresenta o homem como indivíduo superior em relação à mulher favorece que se construa a identidade feminina sob a égide da dominação masculina. Em “Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários”, Paulo Sérgio Marques (2007, p. 67) afirma que: “A hierarquização patriarcal criou no seio da sociedade emergente, formas distintas, para homens e mulheres, de construir a personalidade, se posicionar no mundo e conduzir a existência”. Criadas no berço do patriarcalismo, por maiores que tenham sido os avanços, as mulheres se debatem em meio às amarras construídas historicamente ao longo dos séculos e que se incorporaram na mentalidade dos povos.

As impressões causadas pelas personagens de Ana Maria Machado permitem que essas marcas sejam percebidas. Os construtos sociais são constantemente questionados por via das reflexões propostas pela ficção dessa escritora. Bisa Bia insiste com Isabel sobre seu saber, resultado de sua experiência de vida, e acredita que a bisneta deve seguir seus conselhos: “— Escute o que estou lhe dizendo, aprendi com minha experiência...”. Isabel, no entanto, quer aprender fazendo: “— Por isso mesmo, ué, se eu não puder fazer a minha experiência, como é que vou aprender?” (MACHADO, 2001a, p. 30).

Desejosa de construir seu próprio aprendizado, Isabel se recusa a obedecer à bisavó. Assim vai se revelando o processo de liberação pelo qual passa a personagem: “[...] a menina se transforma internamente, sem deixar de ser ela mesma ou, em outras palavras, o que ela poderia ser, considerando as coordenadas de seu tempo” (ZILBERMAN, 2005, p. 85). Em sintonia com essas coordenadas, Isabel revela o perfil de muitas mulheres que, deixando “a passividade, a dependência e a submissão”, impõem suas presenças nos espaços destinados anteriormente apenas ao homem e exigem o direito de poder ter voz.

A voz dessa personagem ganha ainda mais força quando surge na narrativa uma terceira possibilidade de sociabilidade. Nesse ponto, em que, até então, dois tempos imperaram, surge a voz do futuro acenando novos rumos para os diálogos que desvelam a trajetória feminina contida em *Bisa Bia*, *Bisa Bel*. Trata-se do futuro que, representado por Neta Beta, conforme já mencionado anteriormente, se faz ouvir. Tal como ocorreu com Bisa Bia, é assim que se passa com Neta Beta, pois esta estará para sempre no íntimo de sua bisavó: “[...] um pouco de mim vai ficar para sempre morando dentro de você” (MACHADO, 2001a, p. 53). O enlace dessas vozes, o trançar dessas mechas possibilita um descortinar de experiências que, ultrapassando o singular momento imaginário, transcendem. É a essa terceira mecha que será dedicado o subcapítulo seguinte.

A TERCEIRA MECHA DA TRANÇA: NETA BETA A FALAR

As complexas relações de reciprocidade com a palavra do outro em todos os campos da cultura e da atividade completam toda a vida do homem.

Mikhail Bakhtin (2003, p. 379).

A vida da protagonista vai encontrando sua completude na complexidade das relações dialógicas estabelecidas com a palavra do outro²⁸. Essa voz outra que ecoa do futuro, bem como a que a menina ouve do passado, a de Bisa Bia, provoca nela uma série de reações. Essas, uma vez verbalizadas, numa relação de reciprocidade, possibilitam reflexões acerca da trajetória feminina do passado ao presente e ao porvir. Desse último tempo, contrapondo-se ao primeiro, ecoa uma voz que, como uma bússola, orienta a protagonista que vive num mundo de palavras do outro. Acerca desse assunto, em “Apontamentos de 1970-1971”, Bakhtin assim se manifesta:

Eu vivo em um mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação nesse mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada), a começar pela assimilação delas (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana [...]. A palavra do outro coloca diante do indivíduo a tarefa especial de compreendê-la [...]. Para cada indivíduo, essa desintegração de todo o expresso na palavra em um pequeno mundinho das suas palavras [...] e o imenso infinito mundo das palavras do outro são o fato primário da consciência humana e da vida humana (BAKHTIN, 2003, p. 379).

28 Por “palavra do outro”, Bakhtin entende qualquer palavra de qualquer outra pessoa, dita ou escrita na própria ou em qualquer outra língua. Trata-se de “qualquer palavra *não minha*. Nesse sentido, todas as palavras (enunciados, produções de discurso e literárias), além das minhas próprias, são palavras do outro” (2003, p. 379, grifo do autor).

Tendo-se por base a perspectiva bakhtiniana, pode-se inferir que essa nova voz, ao sussurrar palavras na consciência de Isabel, apresenta para a menina uma tarefa especial: compreender o sentido de seu discurso. Por isso, a protagonista pergunta “— Qual é o seu nome?” e, a princípio, misteriosa, a voz ressoa “— Beta. Sou sua bisneta” (MACHADO, 2001a, p. 51). E complementa:

— Eu moro daqui a muito tempo, em outro século. Outro dia, minha mãe – que é a sua neta – estava dando uma geral, arrumando as coisas dela, e eu encontrei uma foto antiga, com uma menina que era a coisa mais fofinha desse mundo: VOCÊ! (2001a, p. 51).

Agora Neta Beta também passaria a ocupar um lugar no interior de Isabel, feito Bisa Bia. A personagem vinda do futuro se revela, muito sutilmente, no capítulo “Meninas que assoviavam”. Aproximando-se de mansinho, com uma voz bem fraquinha, mas bastante nítida para se fazer ouvir, ela invade o universo ficcional de *Bisa Bia*, *Bisa Bel*, cobrindo-o com nova roupagem: o “Vestido claro cheio de fitas e rendas” (MACHADO, 2001a, p. 9) agora divide o espaço narrativo com o “*short* e [o] tênis” (p. 50). A primeira veste o passado. A segunda cobre o futuro. Ambas têm voz e falam do universo feminino em tempos idos e vindouros.

E a história se repete, como quando Isabel encontrou a foto de Bisa Bia. Beta é a bisneta de Isabel, “uma gracinha de menininha de *short* e tênis” (2001a, p. 50) encontrada nos guardados da mãe de Beta, numa foto velha transformada em uma holografia delta²⁹. Agora são as palavras do futuro que invadem o presente e o passado. A voz daquele tempo, contrapondo-se ao tempo presente da narrativa, murmura: “— Faça o que você bem entender! Não deixe ninguém mandar

29 De acordo com Analucia Vieira Fantin, holografia é uma palavra de origem grega, formada por *bolos*, que significa “todo”, e *graphein*, que significa “escrever”. Surgiu em 1948, a partir da publicação de um trabalho do cientista húngaro Dennis Gabor. “Ao contrário da fotografia em preto e branco, onde apenas a distribuição de intensidade da luz é registrada e reproduzida, na holografia é possível gravar e reconstruir toda a informação contida em uma onda luminosa, ou seja, sua fase e intensidade” (FANTIN, 2003, p. 17).

em você desse jeito” (2001a, p. 32). No entender de Zilberman (2005, p. 85), esse terceiro tempo é marcado pela voz do porvir que é “interpolada à narrativa, para dar conta das transformações que afetam as concepções da mulher”.

Neta Beta, pertencente a um século vindouro, a exemplo de Isabel, representa as transformações que afetam as concepções femininas. A personagem se revela também como fiel representante das personagens infantis brasileiras na contemporaneidade:

[...] elas são insubmissas e ensinam amigos ou companheiros a atuar de maneira diferente, encontrando, assim, alternativas de vida ou comportamento que podem torná-los mais felizes ou [...] mais conscientes do que acontece em volta de si (ZILBERMAN, 2005, p. 83).

As palavras de Neta Beta, uma vez compreendidas por Isabel, ressoam fortemente em sua consciência. O resultado disso é percebido na forma como ela reage. A menina opta por seguir o conselho da bisneta, o que, aparentemente, além de fazê-la mais feliz, fortalece sua autonomia. Assim diz Isabel:

Era justamente o que eu queria ouvir. Aí nem hesitei. Xinguei um palavrão bem xingado (nem era dos piores, mas é que qualquer palavrinha pode ser um horror para os delicados ouvidos de Bisa Bia) e saí pela rua assoviando, vestida na minha calça desbotada, calçada nos meus tênis, chutando o que encontrava pela frente. Bem moleca mesmo (MACHADO, 2001a, p. 32).

Neta Beta, insubmissa que é, instiga Isabel a ser mais autônoma, a atuar de forma diferente daquela concebida socialmente como própria à mulher. Bordar, por exemplo, tarefa atrelada normalmente às funções femininas do passado, não se trata hoje,

ao menos para uma grande maioria, de um ofício que necessariamente as meninas precisem aprender. Na visão de Neta Beta significa perda de tempo:

E você aí, deixe de ser boba, perdendo seu tempo, espetando agulha num pano, só para agradar um boboca que ri de você, só para bancar a menininha fina. Para que fingir? Tem horas que não dá mesmo para fingir. Larga isso e vá fazer alguma coisa útil (MACHADO, 2001a, p. 49).

Fingir, para essa personagem, é uma atitude não condizente com a mulher que conquistou o direito de ser ela mesma, deixando de ser passiva e ocupando seu lugar no mundo. Daí o embate entre diferentes concepções. Essa colisão de ideias, já sinalizada anteriormente com outros exemplos, pode ser exemplificada, ainda, numa conversa sobre como eram os rapazes no tempo de Bisa Bia. Tal conversa surge por ocasião de esta personagem tentar forçar uma aproximação entre Sérgio e Bel. Para tanto, deixou cair os lenços da menina. Sérgio os pegaria e os devolveria à dona, supunha Bisa Bia. Ocorreu que a menina precisou de um lenço. Mas, por não os encontrar, ficou numa situação difícil diante dos colegas, que riram dela, pois não tinha como limpar o nariz. Foi então que Bisa Bia, percebendo que a bisneta estava chateada, pediu desculpas: “— Meu benzinho, não fique aborrecida [...] porque eu deixei cair os seus lenços [...]. Queria que o Sérgio apanhasse o lenço [...] e viesse lhe entregar, começasse a conversar com você, que você pudesse sorrir para ele, tudo isso...” (2001a, p. 49). Neta Beta então interveio:

— Bisa Bia, a senhora me desculpe, mas não é nada disso. Bel não precisa fingir para ele. Aliás, ninguém tem nada que fingir para ninguém. Se ela estiver com vontade de falar com alguém, vai lá, ou telefona, e fala. Pronto. É tão simples, para que complicar? (MACHADO, 2001a, p. 49).

Aquilo que para Neta Beta era natural – uma menina/mulher tomar a iniciativa de falar com um garoto/homem – tratava-se para Bisa Bia de um verdadeiro ritual constituído por gestos, acenos e olhares, tendo como função disfarçar os desejos femininos. No entender de Bisa Bia, as iniciativas de aproximação caberiam a Sérgio. Segundo ela, os rapazes do seu tempo eram bastante diferentes, “mais cavalheiros” (2001a, p. 42). Essa característica masculina, exaltada por Bisa Bia, favorece um diálogo acerca do que assevera Bourdieu sobre o cavalheirismo de alguns homens. Para o estudioso, a própria proteção cavalheiresca,

[...] além de poder conduzir a seu confinamento ou servir para justificá-lo, pode igualmente contribuir para manter as mulheres afastadas de todo o contato com todos os aspectos do mundo real “para as quais elas não foram feitas” porque não foram feitas para elas (BOURDIEU, 2002, p. 38).

Neta Beta, por sua vez, entende que, caso desejasse, Isabel é quem deveria tomar a iniciativa. Eis mais um sinal dos conflitos vividos pela protagonista: usar o lenço de Bisa Bia ou o telefone de Neta Beta³⁰?

A resposta a esse questionamento quem dá é a própria Isabel: “Impossível saber sempre qual o palpite melhor” (MACHADO, 2001a, p. 53). Ora deseja usar o lenço, ora falar ao telefone, e, em meio a reações infinitamente diversificadas, vai se entendendo um pouco. A opção pela primeira alternativa significaria reiteração de valores e costumes tradicionais dominantes – seria “tão mais fácil seguir os conselhos de Bisa Bia” (2001a, p. 53). Numa segunda perspectiva, embora a mais sintonizada com o tempo da protagonista, representaria “lutar com o mundo” (p. 53), mesmo consciente de que iriam se passar muitas décadas até que alguém a entendesse. Isso porque, como deixa inferir Isabel ao confessar suas “recaída[s] de bisavó”, ideias cultivadas

30 O lenço e o telefone são elementos textuais usados como metáforas das concepções do passado e da modernidade, respectivamente.

sob a égide do pensamento patriarcal permanecem fortemente enredadas na mentalidade de determinados indivíduos.

Na “experiência tridimensional do tempo” vivida por Isabel, Neta Beta, com suas ideias evoluídas, visa à autonomia da protagonista enquanto menina e enquanto mulher em processo de formação. Isso porque, em tempos atuais, as atitudes femininas não se baseiam, ao menos em boa parte, no pensamento androcêntrico. Conforme observa Lygia Fagundes Telles no texto “Mulher, mulheres” publicado em *História das mulheres no Brasil*, sob a organização de Mary del Priori: “Antes, a mulher era explicada pelo homem [...]. Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica” (1997, p. 672).

Dessa forma, com suas ideias descomplicadas, Neta Beta visa a reforçar concepções que Isabel já vivencia e compreende, porém numa menor proporção. Bisa Bia, por sua vez, tenta, de certa forma, incutir nela pensamentos conservadores. Nessa trança de gente, o passado de Bisa Bia, o presente de Bel e o futuro de Beta constituem-se como fios condutores das heranças culturais que são passadas de geração a geração. Cada personagem, assim, contribui para o trançar de uma trajetória marcada pelas mais distintas formas de pensar e de agir. Fiapos de vozes que, inter-relacionados, cantam em coro a melodia da trajetória feminina no universo ficcional de *Bisa Bia, Bisa Bel*. Trocando saberes, socializando experiências, construindo identidades. Assim se constrói a trança, com representações, em cada mecha, do que foram, do que são e do que estão por vir a ser.

Nessa corrente, favorecendo a ampliação da discussão acerca das questões de gênero e do papel da mulher na sociedade de outrora e atual, associam-se outros elos: as demais personagens femininas que compõem a narrativa. Essas figuras, que serão apresentadas no terceiro capítulo deste livro, contribuem significativamente para que as discussões aqui propostas ganhem maior visibilidade. Por isso, suas vozes também se farão ouvir.

*Trançando fios: ecos de
outras vozes em Bisa Bia,
Bisa Bel*

As personagens desse mundo ficcional edificado por Ana Maria Machado vivem e participam do diálogo – interrogando, ouvindo, respondendo, concordando e discordando dos pontos de vista postos em discussão na narrativa. Essas personagens enriquecem o diálogo quando, de posse da palavra, num discurso inconcluso, encontram, umas nas outras, a completude das próprias ideias. No entrelaçamento dos fios – ecos de vozes, que advêm de cada uma dessas personagens –, a trança vai se encorpando. Assim, por entender a importância dessas personagens no diálogo que se estabelece em torno das diferenças entre homens e mulheres, foi-lhes dada visibilidade. Inicialmente, o olhar se ateu às jovens personagens – Adriana, Maria e Marcela – e, posteriormente, às adultas – a mãe de Isabel, Dona Sônia e Dona Nieta.

ADRIANA, MARIA E MARCELA

As personagens Adriana, Maria e Marcela têm, aparentemente, a mesma idade e estudam na mesma escola que Isabel. O diálogo entre elas deixa entrever certas formas de pensar. Adriana surge no segundo capítulo da obra, intitulado “Pastel bochechuda”. Ela é con-

siderada pela protagonista como sua melhor amiga. Na escola é quem primeiro vê o retrato da Bisavó Beatriz: “— Você precisa conhecer essa menina aqui, Adriana. É Bisa Bia” (MACHADO, 2001a, p. 12). Adriana tem outra imagem de uma pessoa idosa, já avó. Por isso fica espantada ao ver a foto, fazendo o seguinte comentário: “— Minha bisavó é velhinha, tem cabeça branca, óculos, vestido de velha, não dá para sair por aí brincando comigo” (2001a, p. 12).

A observação de Adriana exige de Isabel uma explicação. Como aquela menininha fofa do retrato poderia ser bisavó de alguém? Conforme explica Isabel, Bisa Bia “já tinha morrido há muito tempo e não tinha aquela cara de menina, que aquilo era só um retrato de quando ela era pequena” (2001a, p. 12). A partir desse ponto, instaura-se na narrativa, além de um diálogo sobre os antepassados, certa polêmica sobre a existência de Bisa Bia. Questiona Adriana:

— Então por que é que você fica falando nela desse jeito aí, dizendo que é preciso conhecer, que é uma menina, essas coisas? Até parece que ela existe.

— E existe, claro que existe, Adriana... Então eu ia andar por aí com o retrato de alguém que não existe?

— Ué... Você mesma não acabou de dizer que ela não existe mais, que ela já morreu? (MACHADO, 2001a, p. 12).

A contestação de Adriana, pondo em dúvida a existência de Bisa Bia, desencadeia uma pertinente reflexão com a qual Isabel se vê às voltas, afinal: “Não dava para explicar isso para Adriana” (2001a, p. 13), tampouco para outras pessoas. Como, então, a menina Bel elucidaria a sua relação imaginária com Bisa Bia? Eis a conclusão a que chega a personagem:

Como é que eu podia explicar a ela que Bisa Bia estava existindo agora para mim? E muito... Eu sabia que ela tinha mor-

rido há muito tempo, mas naquele tempo eu nem conhecia a minha bisavó. Tinha mais: de verdade, naquele tempo quem não existia era eu, ainda nem tinha nascido. Mas, agora, de repente, desde a hora em que eu vi aquela belezinha de retrato, ela passou a existir para mim, e eu ficava pensando nela, imaginando a vida dela, as coisas que ela brincava, o que ela fazia, o mundo dela. Não dava para explicar isso para Adriana (MACHADO, 2001a, p. 13).

A personagem Maria, somente no oitavo e último capítulo do livro, intitulado “Trança de gente”, é mencionada. A nova garota da escola, que tem um irmão gêmeo, Vítor, demonstra ser mais conectada com os novos tempos. Embora não tenha participação direta no enredo, sua presença se revela significativa, pois contribui para dar visibilidade à evolução dos papéis sociais da mulher.

Maria, bem como Vítor, demonstra ser mais moderna do que as colegas Isabel e Adriana no que diz respeito às concepções referentes às atribuições dispensadas a homens e mulheres. Adriana, em conversa com Isabel, diz à amiga que o novo garoto da escola “sabe cozinhar [...]”. E Maria sabe consertar tomada. Aliás, ela sabe consertar um monte de coisas. Outro dia até trocou a corrente da bicicleta do Fernando, se eu não visse não acreditava” (MACHADO, 2001a, p. 56). Nota-se que, mesmo sendo aparentemente moderna, a personagem Adriana só acredita nessas inversões depois de tê-las visto na prática. Isso fortalece a certeza de que concepções discriminatórias acerca do que é factível ou não, para um ou outro sexo, permeiam a narrativa.

Os hábitos dos gêmeos, contudo, se contrapõem às convenções impostas pela sociedade quanto às diferenças de gênero (masculino/feminino). O fato de seus pais trabalharem fora e de não terem empregada contribui para que se estabeleça na família nova divisão de tarefas: “[...] preparam o almoço deles sozinhos, fazem a cama, tudo isso...” (MACHADO, 2001a, p. 56). Bourdieu (2002, p. 54) observa que o aumento do número de mulheres que trabalham afeta, ao mes-

mo tempo, a divisão de tarefas domésticas e os moldes tradicionais masculinos e femininos, “acarretando, sem dúvida, consequências na aquisição de posições sexualmente diferenciadas no seio da família”. As atividades domésticas realizadas pelos irmãos, sem que haja nenhuma discriminação entre o que é papel do homem ou da mulher, são um bom exemplo. Outro é o de Neta Beta, que se identifica com Maria. A personagem do futuro não estranha nem um pouco essa inversão de papéis a ponto de dizer: — Eu também sei consertar mil coisas, tenho banca de carpinteiro, adoro mecânica” (MACHADO, 2001a, p. 56).

Neta Beta, contrária ao que pensam Isabel e Adriana, que também estranham o fato de os novos colegas não terem “empregada, porque a família mesmo é que faz tudo” (2001a, p. 55), acha muito natural a forma como os irmãos lidam com as atividades. Nesse momento, a narrativa possibilita que se instaure um paralelo entre distintos hábitos, além de evidenciar o novo modelo familiar que se constitui na sociedade. Essa é mais uma das características que fomenta, entre as personagens, discussões acerca das diferentes formas de pensar e agir. Revela, ainda, mudanças comportamentais que evidenciam a evolução do papel social da mulher.

As representações dessas características, convencionais ou modernas, são desveladas por essas jovens personagens que trazem à baila manifestações do que se construiu socialmente sobre os sexos. Chorar, por exemplo, é tido como coisa de mulher. Ver o colega Vítor chorando provoca certo estranhamento na protagonista: “[...] (que menino esquisito... será que ele nunca ouviu falar que homem não chora?)” (2001a, p. 58). Há, nesse fragmento, exemplos de valores tidos como próprios ou impróprios ao homem e à mulher.

Como se vê, cada personagem contribui significativamente para o questionamento desses aspectos. Assim, ao contarem experiências, recordarem o passado, questionarem o presente e projetarem o futuro, permitem que sejam percebidas as transformações socioculturais pelas quais passaram e passam os indivíduos. Essas mudanças, perceptíveis na narrativa, no entender de Zilberman, não ocorrem simplesmente devido ao processo de independência da mulher, na linha histórica

do tempo, mas principalmente por ter como ângulo o feminino. Ao versar sobre a obra em análise, a estudiosa faz a seguinte consideração:

Bisa Bia, Bisa Bel é o que se poderia chamar de livro feminista, não apenas porque traduz o processo de independência da mulher ao longo da história, marchando do convencionalismo e obediência de Bia à completa autonomia e autoconfiança de Beta. Mas também porque elege um ângulo feminino para traduzir essas questões, revelando como o processo de liberação nasce de dentro para fora, não por ensinamento, mas enquanto resultado das experiências vividas (ZILBERMAN, 2005, p. 85).

O nascer desse processo de libertação, de dentro para fora, como resultado de experiências vividas, pode propiciar o rompimento das correntes que prendem o sujeito feminino a regras impostas pela estrutura patriarcal. Por esse viés reflexivo, a personagem Maria representa o perfil da mulher moderna que, por força das circunstâncias, muda o curso de sua vida, distanciando-se do destino de mulher que, em princípio, lhe fora traçado. Por outro lado, Marcela representa o perfil de menina boazinha, obediente, protótipo da mulher que se mantém presa a convenções do passado. Bisa Bia, em seu eterno convencionalismo, deseja que Isabel se comporte como Marcela, que é incapaz de subir em um pé de goiaba para pegar a fruta. Isso pelo fato de não saber “fazer essas coisas de moleque” (MACHADO, 2001a, p. 34). O comportamento de Marcela agrada Bisa Bia, que repreende Isabel por preocupar-se com o que o garoto Sérgio pode pensar sobre a bisneta:

— Viu só? Ele acha você parecida com um menino. Homem não gosta disso. Agora ele fica pensando que você é um moleque igual a ele e vai levar goiaba de presente para aquela menininha bem-arrumada e penteada que está esperando quieta na calçada (2001a, p. 36-37).

A descrição da personagem Marcela, sob a perspectiva de Bisa Bia, deixa claro que se trata de uma menina que, embora viva no mesmo tempo de Bel, se comporta de forma mais convencional, o que alude aos construtos sociais sobre como deve agir uma menina. Além da forma como se veste e dos acessórios que usa – o que a impede, às vezes, de participar das brincadeiras –, a personagem revela em sua fala e comportamento regras impostas à mulher pela sociedade patriarcalista.

No trecho da narrativa em que a personagem Marcela se recusa a pular o muro para pegar goiabas no quintal de Dona Nieta, há um exemplo da reiteração de hábitos convencionais na atualidade: “— Mamãe disse para eu não me sujar, que ia estragar minha roupa toda” (MACHADO, 2001a, p. 34). O discurso de Marcela contraria Isabel, especialmente porque Sérgio parece compactuar com esse tipo de pensamento: “— Não faz mal, não, Marcelinha... Você fica aqui numa boa, eu vou lá num instante e trago uma goiaba para você. Não vale mesmo a pena sujar a roupa, nem se arriscar a cair... Me espera que eu volto” (2001a, p. 34).

Na postura do colega, desvela-se a visão androcêntrica que prevalece na sociedade. Diante da recusa de Marcela em pular o muro e subir na goiabeira para não sujar a roupa, Sérgio encontra espaço para se impor enquanto sexo forte. Nesse caso, entende-se ser pertinente dialogar com Zinani sobre a questão da dependência feminina em relação à força masculina. Para essa estudiosa: “Às mulheres cabe o papel, totalmente passivo, de esperar que os homens resolvam seus problemas. Estar junto do homem é o único esforço que elas precisam fazer para terem a garantia de sobrevivência e felicidade” (ZINANI, 2010, p. 47). A personagem Marcela, com essas atitudes, deixa inferir concepções que resistem ao tempo e se instauram na contemporaneidade. Ela repete, assim, comportamentos padronizados socialmente como próprios à sua condição feminina. Esses hábitos, herdados culturalmente da linhagem que a precedeu, descortinam, de certa forma, a escravidão cega que a mantém submissa e dependente.

Em atitude passiva, a personagem reitera a ideia de pequenez do sujeito feminino. Talvez sua conduta justifique a forma como é tratada pelo garoto: “Marcelinha”. A estratégia da escritora de usar o nome da personagem no diminutivo parece, *a priori*, uma referência ao seu tamanho ou uma forma carinhosa de tratamento, mas pode remeter também a fatores que motivam sua recusa em pular o muro, subir na goiabeira, sujar a roupa. Enfim, fazer coisas “de moleque”. Embora tanto a primeira quanto a segunda hipótese possam ser consideradas, é na terceira que se encontram, mais fielmente, representações de convenções impostas à mulher pela sociedade androcêntrica.

O emprego do nome da personagem no diminutivo, sugerindo apequenamento do outro, revela-se como dispositivo para a problematização acerca das questões de gênero. Ironicamente, então, o nome da personagem no diminutivo pode desvelar “poder, uma vez que envolve a problemática da dominação do feminino pelo masculino” (ZINANI, 2010, p. 41). Logo, pode-se inferir que o uso do diminutivo é uma forma de ressaltar a pequenez atribuída ao sujeito feminino.

Essa concepção, reiterada culturalmente através dos séculos, se desvela por meio dos embates dialógicos travados pelas personagens. Neles estão explícitas atitudes e comportamentos sinalizadores dos construtos culturais que balizaram/balizam formas distintas de pensar e, também, fomentaram/fomentam valores dominantes. Não por acaso, então, a observação de Isabel: “— Dentro de mim, a voz de Bisa Bia recomaçava, fazendo coro com a Marcela, lembrando um monte de coisas que não ficam bem para uma mocinha, etcétera e tal” (MACHADO, 2001a, p. 34). Assim, a pequenez feminina se constitui, em parte, pelas restrições que lhe foram/são impostas. Uma vez internalizadas, passam a ser concebidas como naturais. A submissão feminina, na visão de Bourdieu,

parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter [...], nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julga convir à

mulher [...] como se a feminilidade se medisse pela arte de “se fazer pequena” (BOURDIEU, 2002, p. 75).

Ficar esperando quietinha, arrumadinha é o que parece conveniente à personagem. Essa postura deixa entrever uma imagem que vai ao encontro das observações de Bourdieu no que tange à submissão entendida como natural. Com gestos singelos, Marcelinha revela sutilmente ao seu interlocutor o que pode estar oculto sob sua docilidade: a submissão. Aquilo que aos olhos de Isabel se configura como postura inaceitável no tempo presente, pela ótica de Bisa Bia é mais do que natural. Daí a identificação de Bisa Bia para com a personagem. Seu jeito de ser remete, em parte, ao passado. Não somente, mas em expressiva proporção, suas vestes demonstram concepções sobre o que convém a uma menina.

Nesse sentido, o “confinamento simbólico” (BOURDIEU, 2002, p. 19) imposto à personagem – não brincar para manter a roupa limpa – pode ser associado ao confinamento a que muitas mulheres se veem submetidas. Esse cárcere simbólico é praticamente assegurado pelas roupas que, além de dissimular o corpo, têm “por efeito chamá-lo continuamente à ordem [...] sem precisar de nada para prescrever ou proibir explicitamente [...]: ora com algo que limita de certo modo os movimentos [...]; ora só [...] permitindo à custa de precauções constantes” (BOURDIEU, 2002, p. 19).

Partindo desses pressupostos, a “roupa de boutique” (MACHADO, 2001a, p. 32) mantém a personagem Marcelinha numa espécie de confinamento simbólico, pois limita seus movimentos, privando-a de brincar à vontade com os colegas. Nesse aspecto, imposições feitas à mulher sobre o uso que ela faz do corpo estão relacionadas ao que culturalmente lhe foi incutido como certo por ser menina. A feminilidade da personagem é medida, então, por sua atitude passiva, por sua vestimenta. O jeito de se vestir e de se comportar de Marcela permite que se mantenha aqui o diálogo com o pensamento de Bourdieu:

Essas maneiras de usar o corpo, profundamente associadas à atitude moral e à contenção que convém às mulheres, continuam a lhes ser impostas, como que à sua revelia, mesmo quando deixaram de lhes ser impostas pela roupa (como o andar com passinhos rápidos de algumas jovens de calças compridas e sapatos baixos). E as poses ou as posturas mais relaxadas, como o fato de se balançarem na cadeira, ou de porerem os pés sobre a mesa, que são por vezes vistas nos homens [...] como forma de demonstração de poder, ou, o que dá no mesmo, de afirmação são, para sermos exatos, impensáveis para uma mulher (BOURDIEU, 2002, p. 20).

De acordo com a afirmação de Bourdieu, o que se pensa em relação ao uso da roupa, bem como ao uso do corpo, associado a atitudes morais, continua sendo imposto à mulher. Quieta na calçada, Marcelinha é a representação da mulher submissa ao poder masculino, ao contrário de Isabel, que, em cima da goiabeira, demonstra uma postura mais relaxada. A passividade da primeira, contrária à altivez da segunda, revela que, em certos aspectos, a personagem Marcela se mantém presa à cultura patriarcalista, mesmo que talvez não se dê conta disso. Como observa Bourdieu, “a moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente da coação aos trajes ou aos penteados” (2002, p. 11).

Marcela e a protagonista, apesar de pertencerem à mesma geração, conforme amplamente discutido, diferem uma da outra. Essa diferença pode ser fundamentada também pela atuação de instâncias que agem sobre estruturas inconscientes reproduzindo e garantindo a perpetuação da ordem dos gêneros. Bourdieu (2002, p. 23) afirma que as estruturas de dominação são históricas, ao contrário do que se pode pensar. Isso porque elas resultam de um trabalho incessante de reprodução que tem como contribuintes agentes específicos, entre os quais estão as instituições, a famí-

lia, a igreja, a escola, o Estado e também “os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica” (2002, p. 23). Acerca da influência desses agentes na estrutura de dominação, alerta o estudioso:

A pesquisa histórica não pode se limitar a descrever as transformações da condição das mulheres no decurso dos tempos, nem mesmo a relação entre os gêneros nas diferentes épocas; ela deve empenhar-se em estabelecer, para cada período, o estado do sistema de agentes e das instituições, Família, Igreja, Estado, Escola, etc., que com pesos e medidas diversas em diferentes momentos, contribuíram para arrancar da história, mais ou menos completamente, as relações de dominação masculina. O verdadeiro objeto de uma história das relações entre os sexos é, portanto, a história das combinações sucessivas [...] de mecanismos estruturais [...] e de estratégias que por meio das instituições e dos agentes singulares, perpetuaram, no curso de uma história bastante longa, e por vezes à custa de mudanças reais ou aparentes, a estrutura das relações de dominação entre os sexos (BOURDIEU, 2002, p. 50).

Entrelaçando as ideias extraídas da assertiva de Bourdieu à representação simbólica da família de Marcela, tem-se o retrato de uma instituição à qual cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculina. Como uma das principais instâncias na garantia do trabalho de reprodução da visão patriarcalista, ao lado da igreja e da escola, é na família que “se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem” (2002, p. 51). Talvez por esse motivo também, Isabel e Adriana tenham estranhado tanto o fato de a família dos gêmeos ser tão diferente.

Em se tratando da instituição igreja, o teórico observa que,

[...] marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir do alto de sua sabedoria uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelos dogmas da inata inferioridade das mulheres (2002, p. 51).

A escola, por sua vez, mesmo livre da tutela da igreja, permanece transmitindo os pressupostos da representação patriarcal, afirma Bourdieu:

Toda cultura acadêmica, veiculada pela instituição escolar [...] nunca deixou de encaminhar, até época recente, modos de pensar e modelos arcaicos [...] em um discurso oficial sobre o segundo sexo [...] visando restringir a autonomia da esposa, sobretudo em matéria de trabalho, em nome de sua natureza “pueril” e tola, cada época valendo-se para tal dos “tesouros” da época anterior (2002, p. 52).

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, Ana Maria Machado possibilita tanto a identificação dessas instâncias de poder quanto a exploração dos elementos que desnudam o avanço do feminino na evolutiva trajetória temporal do passado ao futuro. Marcela, por exemplo, a menina dos olhos de Bisa Bia, sempre meiga, arrumadinha, limitada a fazer aquilo que culturalmente se constituiu como atividades femininas, favorece reflexões acerca da reiteração de hábitos convencionais que fortalecem a dominação.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser percebido (*percipi*) tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem

primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas (BOURDIEU, 2002, p. 41).

Para Marcela, privar-se de certas brincadeiras para não sujar a roupa, garantindo, talvez inconscientemente, a sua feminilidade, é uma atitude considerada natural. O modelo de família como a principal instância de reprodução dos mecanismos de dominação não é, ao contrário do que se imagine, uma instituição decadente. “— Mamãe disse para eu não me sujar, que ia estragar minha roupa toda” (MACHADO, 2001a, p. 34). Vê-se que a visão patriarcalista incutida na mãe é transferida para a filha, que, possivelmente, a deixará como herança a seus descendentes.

Trilhando pelas veredas que conduzem a uma análise mais minuciosa a respeito do uso que se faz do corpo feminino, bem como das roupas que o vestem, encontra-se em Perrot uma clara delineação da evolução dessas impressões. Ao discorrer sobre as mudanças dos gostos e, especialmente sobre a valorização das partes do corpo, de acordo com diferentes épocas, a pesquisadora faz a seguinte afirmação:

Até o século XIX, prescruta-se a parte superior, o rosto, depois o busto; há pouco interesse pelas pernas. Depois o olhar desloca-se para a parte inferior, os vestidos se ajustam mais à cintura, as bainhas descobrem os tornozelos. No século XX, as pernas entram em cena, haja vista à valorização das pernas longilíneas nas peças publicitárias. Progressivamente, a busca da esbeltez, a obsessão quase anoréxica pela magreza sucedem à atração pelas generosas formas arredondadas da “bela mulher” de 1900 (PERROT, 2007, p. 50).

Constata-se, a partir das contribuições de Perrot, que a disciplina incessante a que as mulheres estão sujeitas, em qualquer período histórico,

está intensamente ligada à forma como se apresentam. Daí a “importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências” (2007, p. 50). Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, as constantes observações de Bisa Bia sobre Marcela, em função de seu jeito de ser, podem ser justificadas levando-se em consideração que, conforme assevera Perrot:

A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel de sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade (2007, p. 50).

A engenhosidade de algumas mulheres encontra representação nas atitudes de Bisa Bia. Como se viu no capítulo anterior, a personagem não conhece limites nas estratégias para aproximar Isabel de Sérgio. Ora derruba o lenço para que o menino vá pegá-lo e entregá-lo a Bel – “Queria que o Sérgio apanhasse o lenço do chão e viesse lhe entregar, começasse a conversar com você, que você pudesse sorrir para ele, tudo isso...” (MACHADO, 2001a, p. 49) –, ora sugere que ela finja chorar para ser consolada por ele. Além disso, há que se atentar às observações que Bisa Bia faz, tentando persuadir Isabel a mudar suas atitudes, sempre, é claro, tendo como parâmetro a menina Marcelinha:

— Viu só? Ele acha você parecida com um menino. Homem não gosta disso. Agora ele fica pensando que você é um moleque igual a ele e vai levar uma goiaba de presente para aquela menininha bem arrumada e penteada (2001a, p. 36).

Observa-se que Isabel procura romper com normas preestabelecidas, subindo em árvores feito menino, enquanto Marcela, aparentemente, as fortalece, pois espera que alguém leve a goiaba para ela. Essas ponderações contribuem para o entendimento de que, mesmo em tempos atuais, algumas mulheres não conseguem ou talvez se re-

cusem a lutar contra a dominação ou ainda se utilizam dessa possibilidade de serem tidas como frágeis para conseguirem o que desejam. E, quando o fazem, não significa, absolutamente, que estejam livres, visto que existem, como já dito, instâncias sociais que as mantêm presas ao seu “destino de mulher” (LISPECTOR, 1993, p. 30). Acerca da sensação de inabilidade a que, por vezes, a mulher está sujeita, Simone de Beauvoir afirma:

O que é certo é que hoje é muito difícil às mulheres assumirem concomitantemente sua condição de indivíduo autônomo e seu destino feminino; aí está a fonte dessas inépcias, dessas incompreensões que as levam, por vezes, a se considerar como um “sexo perdido”. E, sem dúvida, é mais confortável suportar uma escravidão cega que trabalhar para se libertar (BEAUVOIR, 1987, p. 321).

A observação da estudiosa favorece um diálogo com Bourdieu acerca da relação de dependência que se processa entre dominados e dominadores. Sobre essa analogia, os estudos do sociólogo alertam que:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas concepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2002, p. 11).

Sendo assim, as mulheres acabam por se reconhecerem submissas, pois todo e qualquer esquema aplicado às normas de comportamento que lhes forem inculcadas, se pautado sob o ponto de vista da sociedade patriarcalista, há de ser o fortalecimento daquilo que as domina. Reconhecer-se dominado pode vir a ser o primeiro passo

para a libertação. Mas, em definitivo, pouco significa quando isso não for além dos atos de reconhecimento do estigma de sujeito dominado.

A partir dessas reflexões, pode-se dizer que, por maiores que sejam suas conquistas, em algum lugar, no recôndito de seu ser, permanecem adormecidas as marcas do seu destino de mulher. Beauvoir observa que as próprias mulheres são responsáveis por fortalecer a imagem de submissão quando não se impõem enquanto sujeitos. As formas como elas se comportam acabam por alimentar esse estigma de submissão.

Se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria esse retorno. Os proletários dizem “nós”. Os negros também. Apresentando-se como sujeitos, eles transformam em “outros” os burgueses, os brancos. As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem “nós”. Os homens dizem “as mulheres”, e elas usam essas palavras para designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito (BEAUVOIR, 1987, p. 17).

A convergência entre os estudos de Bourdieu e o pensamento de Beauvoir possibilita compreender o papel da mulher no esquema de submissão a que se sujeita e/ou é sujeitada. Ao discorrer acerca do poder simbólico, o teórico afirma que:

O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder. [...] Assim se percebe que essa construção prática, longe de ser um ato intelectual consciente, livre, deliberado de um “sujeito” isolado, é, ela própria, resultante de um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados sob formas de esquemas de percepção e de disposições (admirar, respeitar, amar etc.) que o tornam *sensível*

a certas manifestações simbólicas de poder (BOURDIEU, 2002, p. 26, grifos do autor).

O exercício do poder masculino sobre o feminino é, por vezes, desempenhado tão sutilmente que pode passar despercebido ou, quando contrário, não é considerado como manifestação de supremacia, mas sim uma atitude natural. O fato de Sérgio debochar de Isabel quando está com os amigos, mesmo tendo por ela algum sentimento especial, alude a uma cultura dominante: o homem como ser superior. Como tal, não é/está predisposto a manifestar sentimentos, sob o risco de ter a superioridade de macho questionada. Enquanto Isabel “tentava limpar o rosto na manga do casaco (meu Deus do céu, cadê os lenços?)”, todos os garotos “caíram na gargalhada. Todos. Até o Sérgio, aquele duas-caras, tão derretido quando está comigo e tão maria-vai-com-as-outras quando está com os amiguinhos lá dele” (MACHADO, 2001a, p. 42).

Seguindo por essas veredas, a cultura machista impregnada em nossa sociedade pode ser lida nos interstícios do texto em dois momentos: ora quando o garoto ignora Isabel, ora quando se posiciona como protetor, reafirmando sua condição de superioridade, no caso de Marcelinha. Esta – modelo de mulher submissa – colabora para o exercício desse poder, uma vez que o construiu como tal, reforçando assim o estigma de sujeito dependente, por meio de atitudes como ficar esperando, “abaixar-se, curvar-se, de se submeter”.

No trecho da história em que Bisa Bia sugere a Isabel como ela deve agir para ser “cuidada” por Sérgio, encontra-se um exemplo de estratégias utilizadas por algumas mulheres para se fazerem notar: “Finge que se machucou, sua boba, assim ele te ajuda. Chora um pouco, para ele cuidar de você...” (MACHADO, 2001a, p. 37). Por essa vertente, somente se fazendo pequena, frágil, chorosa é que a personagem conseguirá despertar interesse.

Bisa Bia sugere o fingimento como uma estratégia de aproximação do objeto de desejo. Aparentemente ocorre, nesse sentido,

uma inversão da figura dominadora: o exercício do poder feminino sobre o masculino. Mas, na verdade, trata-se de um reconhecimento, por parte do primeiro, da fragilidade que lhe constitui. “Simbolicamente voltadas à resignação e à discrição, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte sua própria força, ou aceitando se apagar...” (BOURDIEU, 2002, p. 21). A arma sugerida na narrativa, o fingimento, de certa forma representa o apagar-se enquanto indivíduo. Aparentar ser o que, na verdade, não se é. Nesse caso, a mulher só consegue reafirmar a sua condição subalterna, pois:

As próprias estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as de magia, continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou os fins que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado), têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas (BOURDIEU, 2002, p. 21).

Se a mulher precisa usar de artifícios para atingir seus objetivos, quer seja por meio da magia, conforme explica Bourdieu, quer seja por meio de mentiras ou fingimento, sugeridos em *Bisa Bia, Bisa Bel*, isso significa que elas se reconhecem enquanto sujeitos dominados e precisam, de certa forma, burlar essa relação de submissão para serem percebidas. As estratégias que usam acabam, então, por fortalecê-las como seres dominados. Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, diz Bourdieu,

[...] tais estratégias acabam resultando em confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão (BOURDIEU, 2002, p. 21).

O fingimento não se configura na narrativa como atitude feminina maléfica. Antes, uma estratégia sugerida por Bisa Bia para chamar a atenção. Mas as novas gerações, em sua maioria, mais autênticas, não se limitam a repetir comportamentos estratégicos padronizados. Elas anunciam em suas falas juízos de valor acerca do mundo em que vivem: “[...] ninguém tem nada que fingir para ninguém” (MACHADO, 2001a, p. 40).

A autenticidade revela-se um caminho mais curto para se conquistar os objetivos, sem contar que é, ao mesmo tempo, uma atitude menos ofuscante da figura feminina. A protagonista se recusa a seguir os conselhos da bisavó. No entanto, nem por isso deixa de atrair a atenção do garoto. Sua naturalidade desperta a admiração de Sérgio, que passa a enxergá-la com outros olhos. Por esse prisma, percebe-se também na narrativa a mudança de paradigmas da figura masculina. No trecho em que as crianças pulam o muro de Dona Nieta para pegar goiabas, Isabel demonstra coragem frente a uma situação em que o garoto se sentiu amedrontado. Eis um exemplo de inversão de valores:

Pulei para o quintal do outro lado. Sérgio pulou atrás. Até aí tudo bem. Foi nesse momento que ouvimos os latidos. Sérgio gritou:

— O cachorro está solto! Corre depressa para a goiabeira, Bel, senão ele te pega! [...]

Mal deu tempo para que eu respondesse ao Sérgio:

— Corre nada... Se der uma de medroso, aí mesmo é que você se ferra. É o Rex, cara... Devagar...

Claro que dava medo. O Rex é um pastor alemão daqueles grandalhões. Mas agora ele era meu amigo, e isso o Sérgio não sabia (MACHADO, 2001a, p. 35).

Mesmo sendo o animal amigo da menina, aos olhos de Sérgio, que desconhecia esse fato, a atitude dela foi um grande ato de bravura. Confirma-se, pois, que a personagem Isabel representa o jeito

de ser de uma geração mais autônoma. Mais livres, em consonância com os novos tempos, enfrentam desafios para conseguirem o que desejam. Elas não ficam esperando passivamente por atitudes alheias a seu favor. Opostamente ao que faz Marcela – ficar esperando que alguém haja por ela –, Bel pula para o quintal, sobe na goiabeira e se delicia com suas conquistas: a suculência da fruta tirada do pé e a atenção de Sérgio. Este, encantado com a atitude de Bel, ignora Marcela.

A indiferença do garoto para com Marcela se revela na passagem do texto em que ele opta por levar para ela uma goiaba “do chão mesmo” (MACHADO, 2001a, p. 38). Não se dando ao trabalho de pegar no pé uma fruta saudável, o personagem masculino desconstrói a concepção de que basta à mulher estar junto ao homem para ter suas necessidades satisfeitas. É preciso que ela lute para conquistar o que deseja. Em tempos atuais, estar junto ao homem já não significa garantia de segurança, como alude a passagem seguinte:

— Não esqueça a goiaba da Marcela. Você prometeu.

— Ih, é mesmo. Vou pegar essa aqui do chão mesmo. Só que está bichada – reparou ele. Ainda impliquei:

— Se não serve, suba na goiabeira para buscar outra...

— Eu, não.

E foi assim que Marcela Marcelinha ganhou uma goiaba velha velhinha, bichada bichadinha. E enquanto ela reclamava com aquela voz de choro chorinho, fui para casa com o coração sambando aos pulos. Cada pulo pulão (MACHADO, 2001a, p. 38).

A sensação de vitória externada por Isabel, indo “para casa com o coração sambando aos pulos”, permite dupla interpretação: tanto pode representar concorrência para atrair a atenção de Sérgio quanto pode ser tomada como referência à vitória do feminino sobre determinados construtos sociais. O posicionamento de Bisa Bia, totalmente tradicional, coloca sobre o homem a responsabilidade de resolver todos

os problemas femininos. Isso, porém, não ocorre na narrativa, pois a menina toma as rédeas da situação. A autonomia da personagem Isabel assinala novos tempos. É o desejo feminino que se expressa em atitudes concretas.

A coragem e desenvoltura de Isabel se contrapõem à passividade e à dependência de Marcela. Há de se atentar, como já dito anteriormente, que essa passividade não o é, em definitivo, uma escolha consciente. Como pontua Beauvoir (1987, p. 16): “Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um”.

A reflexão incitada com base na assertiva da estudiosa é a de que a forma como a personagem Marcelinha se mostra resulta da forma como ela mesma se coloca. Comportando-se como um indivíduo dependente, define inconscientemente o outro como dominante. A presença desse “Outro” como referência para o “Um” acaba por ser uma questão de sobrevivência. Daí a questão de os indivíduos encontrarem sua completude nas relações que estabelecem entre si. Beauvoir (1987, p. 15) argumenta ainda que “a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade se define nunca como Uma se colocar imediatamente a outra diante de si”.

Sendo assim, Isabel contesta a “soberania do macho” (BEAUVOIR, 1987, p. 16) quando não dá ouvidos às ideias da bisavó. Não aceitando o lugar do indivíduo à margem da sociedade, mas se posicionando de forma recíproca frente àquele considerado como o único essencial, define-se enquanto sujeito feminino que faz as próprias escolhas, sinalizando mudanças de comportamento significativas à sua emancipação. A personagem Isabel recusa todo e qualquer vestígio de pequenez, de fragilidade e de dependência feminina. Isso se observa na atitude impaciente com que, ironicamente, se dirige à colega Marcela, numa ocasião em que se encontram diante de uma situação desafiadora:

— Mas como é que vamos abrir o portão para entrar? E a garagem também está trancadinha – a voz da Marcela parecia um chorinho de neném. – Não vai dar...

— Você vai de carro, é? Precisa de garagem? – perguntei. – Tem medo de cansar sua beleza, é?

— É que Dona Nieta guarda na garagem aquela vara com um saquinho na ponta, para tirar goiaba – explicou Marcela.

— E quem precisa de vara? A gente sobe na goiabeira... – foi dizendo o Sérgio.

— E o portão?

— Ué, pulamos o muro... – completei eu (MACHADO, 2001a, p. 34).

Nessa passagem, revelam-se vestígios de inversão dos valores sociais acenando para a evolução do pensamento pontuado por Beauvoir (1987, p. 14): “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. Nas vozes que ecoam desse diálogo, há uma proposta de igualdade entre homem e mulher. Subir em árvores e pular muros, entre outras ações, deixa de ser, então, privilégio masculino.

As atitudes de Bel, opostas à inércia de Marcelinha, refletem a imagem de uma grande maioria de mulheres em nada inessenciais, mas com autonomia para atuarem no mundo, apesar das proscricções impostas por fatores externos. Nesse caso, a dificuldade encontrada para vencer o estigma de dependência ocorre porque certas concepções patriarcalistas teimam em se manter atuantes: “A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 1987, p. 14).

Bisa Bia, Bisa Bel acena para esse ser, considerado não autônomo, por meio das impressões causadas pela personagem Marcela, conforme já mencionado. Dependente e aparentemente frágil, embora mui-

to à frente do tempo de Bisa Bia, sua maneira de pensar faz coro com a voz que ecoa do passado. Enquanto a personagem reflete uma postura de reiteração de convenções tradicionais impostas à mulher, Isabel harmoniza-se com uma imagem de menina mais atenta aos novos tempos, empreendendo uma constante viagem rumo à autonomia.

Acompanhando a personagem nessa viagem e, com o olhar voltado também às impressões causadas pela personagem Marcela, vislumbra-se uma possibilidade de diálogo com as representações de dominação reiteradas por séculos. A exemplo de Marcela, muitas mulheres reforçam, de geração em geração, as relações de submissão *versus* dominação, resultantes das estruturas dominantes perpetuadas culturalmente, que se estabelecem entre os sexos. A personagem repete padrões de comportamento que lhe foram incutidos primeiramente pela família, na figura da mãe, e depois reforçados pelos agentes de reprodução das estruturas de dominação.

Segundo Bourdieu (2002, p. 23): “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-se assim ser vistas como naturais”. Por assim ser, Bisa Bia acha conveniente o jeito de Marcela, ao passo que recrimina Isabel: “Se você está querendo namorar, minha querida, precisa aprender. Porque, do jeito que você está fazendo, está tudo errado” (MACHADO, 2001a, p. 40). Identificando-se mais com o perfil da “boa menina”, deseja que a bisneta se comporte da mesma forma. Ficar sempre arrumada, penteada, quietinha é, para Bisa Bia, o que convém a uma mulher. Há, nesse caso, a afirmação da cultura construída sob o ponto de vista dos dominantes como natural.

Como se viu por meio da análise das personagens contempladas até esse ponto, autonomia e dependência são características femininas que andam de mãos dadas. A primeira, como marca da mulher moderna que acompanha os avanços sociais. A segunda, sob o prisma de um olhar atento, se revela nas representações de submissão, que se perpetuam no decorrer do tempo. A imbricação entre as convenções do passado, repetidas no presente, e as formas de pensar de uma gera-

ção em constante evolução sinaliza as diversas nuances da trajetória da mulher na linha histórica do tempo. A completude desse panorama se faz possível a partir de um olhar crítico direcionado também às personagens adultas, a mãe de Isabel, Dona Nieta e Dona Sônia, que serão estudadas nos próximos subcapítulos.

A PERSONAGEM MÃE

Mais do que condição, o feminino é só natureza que melhor se manifesta no cuidar: do homem, dos filhos, da casa. A dedicação aos outros é a grande felicidade que espera a mulher da vida. Aí se realiza, aí se dá expressão a seu ser verdadeiro.

Sylvia Leser de Mello (1998, p. 9)

Em se tratando de um estudo voltado para as representações do feminino em *Bisa Bia, Bisa Bel*, não se pode negar o quão apropriado é o pensamento de Sylvia Leser de Mello, expresso no prefácio da obra *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino* (1998), de Elódia Xavier, especialmente no que diz respeito às percepções extraídas da personagem Bisa Bia, conforme já visto, por remeterem a um tempo em que o legado da mulher se resumia, salvo em umas ou em outras exceções, ao cuidado com a casa, com o esposo e com os filhos. Embora a obra em análise não apresente, especificamente, personagens enredadas na condição posta pela estudiosa, as vozes históricas que ecoam de seu tecido textual impulsionam voos que permitem vislumbrar essa natureza feminina do bem-servir. Nesse sentido, cabem alguns questionamentos: estaria a personagem mãe, ora analisada, em total harmonia com a natureza do só cuidar do outro? É essa felicidade que tal personagem espera da vida? Estaria nessas ações a verdadeira expressão de seu ser verdadeiro? A figura de mulher que se revela em *Bisa Bia, Bisa Bel*, conquanto manifeste atitudes de mãe zelosa, dedicada ao lar e à família, tem algo a mais a nos dizer. Realiza-

se, sim, com o prazer emanado do convívio familiar, do cuidado com o lar, da convivência com a filha. Mas sua realização não se resume necessariamente ao feminino – que, para além de uma condição, estabelece uma natureza perene, mais bem manifestada no ato de cuidar –, tampouco na abdicação de si mesma em função dos outros.

Na construção da personagem da mãe, essa “natureza” que melhor se manifesta no cuidar do outro assume, na narrativa, outras nuances. Paralela a esse modelo de dedicação incondicional está a inclinação às próprias aspirações, que se imbricam e dão origem a uma nova mulher. Esta possui um olhar, então, que se volta a si mesma e, assim, percebe que existem outras formas de contentamento, de satisfação. A dedicação aos outros passa a ser uma parte da grande felicidade que ela espera da vida, mas não somente. A busca pela realização profissional e a participação social enquanto sujeito do mundo, e não simplesmente no mundo, são as marcas dessa nova mulher.

A desconstrução dessa condição servil, mesmo que parcialmente, se faz representar pela mãe de Isabel. Essa personagem é arquiteta e “anda metida no concurso de um projeto para um hospital novo. Passa o tempo todo na prancheta com dois colegas, desenhando, passando a limpo, calculando” (MACHADO, 2001a, p. 50). Uma mulher moderna que procura aderir às inovações que facilitem sua vida e às “coisas mais simples, que permitam economizar nosso esforço, para podermos fazer outras coisas” (p. 50). Eis uma atitude mais coerente com a época em que se encontra inserida.

Em oposição ao perfil das mulheres do tempo passado, que se dedicavam exclusivamente a cuidar da casa e da família, a personagem se mostra adepta às mudanças que possibilitam outras realizações. Acerca do “trabalho pouco criativo da casa” (2001a, p. 46), a personagem acha que não transforma o mundo, não melhora as coisas:

[...] é só manter como estava, lavar para ficar limpo e depois sujar, cozinhar para comer e depois ter mais fome, sei lá...
Claro que educar filho é trabalho que transforma o mundo,

mas isso é coisa que pai também faz, e mãe que trabalha fora também (2001a, p. 46).

Essa observação incita uma abordagem pertinente sobre a questão do trabalho, especialmente o doméstico, aos olhos de muitos, irrelevante. Quando o assunto é labor feminino, normalmente se pensa em atividades realizadas no âmbito do espaço público, como se só estas fossem importantes. Ignoram-se as atividades do âmbito familiar. Essa visão preconceituosa, de certo modo, se faz representar pela observação da personagem sobre o trabalho doméstico, “não transforma o mundo” (2001a, p. 46). Mas, ao contrário disso, como assevera Perrot, as mulheres sempre trabalharam e o trabalho delas “era de ordem do doméstico, da reprodução, não valorizado, não remunerado. As sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, que é invisível” (PERROT, 2007, p. 109).

À custa do labor invisível, reduzidas à imanência do espaço privado e desempenhando um papel secundário, restritas aos afazeres diários, as mulheres, nas funções de mães/esposas/donas de casa, como num exercício de Sísifo, transformaram/transformam, se não o mundo, certamente a história de invisibilidade a que estiveram/estão submetidas. Uma das razões para a invisibilidade das mulheres, segundo Perrot, é o fato de elas serem menos vistas no mundo público, espaço que por muito tempo era o único motivo de interesse e relato. “Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma vida tranquila” (PERROT, 2007, p. 16-17). Acerca da mudança ocorrida na história feminina, Perrot constata:

A história das mulheres mudou. Em seus objetos, em seus pontos de vista. Partiu de uma história do corpo e

dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança. Partiu de uma história das mulheres para tornar-se mais especificamente uma história do gênero, que insiste na relação entre os sexos e integra a masculinidade. Alargou suas perspectivas espaciais, religiosas, culturais (PERROT, 2007, p. 16-17).

A transformação que se observa no panorama social em que as mulheres se inserem não representa, no entanto, uma mudança significativa na sua natureza servil. Ao menos a uma parcela da população feminina o que ocorreu foi um acúmulo de funções – as do lar e as da ordem do espaço público. Por assim ser, na luta diária, “A rocha ainda rola” (CAMUS, 2014, p. 124) e, no ir e vir de sua labuta, seja ela moderna, seja conservadora, invisível ou não, continua retirando de seu coração a seiva secreta cuja energia vitaliza o seu mundo feminino. “A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (p. 124). É preciso imaginar que exista felicidade nessa trajetória feminina, cujo retorno silencioso ao rochedo se energiza da esperança em mudar o curso de uma história milenar.

Em vez do que inicialmente acena a observação da mãe de Isabel sobre o trabalho doméstico, “que não transforma o mundo, não melhora as coisas” (MACHADO, 2001a, p. 46), ou seja, que não tem valor, dá-se visibilidade a esse compromisso árduo, porém pouco valorizado. A história, nesse ponto, sinaliza mudanças de comportamentos, consequentes da inversão de valores sobre o papel social dos indivíduos. O que antes era função exclusiva da mulher passa a ser responsabilidade também do homem, como educar os filhos: “Claro que educar filho é trabalho que transforma o mundo, mas

isso é coisa que pai também faz, e mãe que trabalha fora também...” (p. 46). No novo modelo familiar que se consolida com as grandes transformações sociais, em muitos casos, é a mulher quem sai de casa para trabalhar, enquanto o homem cuida da casa e dos filhos. No entanto, a aura feminina que circunda o trabalho doméstico se mantém resistente às grandes transformações e, praticamente, não encontra na figura masculina uma representatividade significativa em termos igualitários.

O trabalho doméstico resiste às evoluções igualitárias. Praticamente, nesse trabalho, as tarefas não são compartilhadas entre homens e mulheres. Ele é invisível, fluido, elástico. É um trabalho físico, que depende do corpo pouco qualificado e pouco mecanizado, apesar das mudanças contemporâneas. O pano, a pá, a vassoura, o esfregão continuam a ser os seus instrumentos mais constantes. É um trabalho que parece continuar o mesmo desde a origem dos tempos, da noite das cavernas à alvorada dos conjuntos habitacionais. No entanto, ele muda, em suas práticas e em seus agentes (PERROT, 2007, p. 115).

A personagem mãe, como representante dessa nova geração, se mostra aberta às inovações do mundo moderno. Quando Isabel pergunta como eram os lenços no tempo dela, se bordados, rendados ou engomados, em sua resposta fica explícita a sua forma de pensar:

— Alguns eram, tão bonitinhos... Mas dava muito trabalho para lavar passar e engomar. Outros eram estampadinhos. Mas assim que começaram a aparecer os lenços de papel, eu logo aderi, achei a coisa mais prática do mundo. Uma das coisas mais desagradáveis em matéria de trabalho doméstico sempre foi lavar lenço de resfriado (MACHADO, 2001a, p. 45).

E acrescenta:

— Acho que no nosso tempo a gente deve sempre procurar as coisas mais simples, que permitam economizar nosso esforço, para podermos fazer outras coisas. Esses lenços de que você fala eram lindos, mas eram típicos de uma época em que as pessoas tinham uma porção de empregadas a seu serviço (2001a, p. 46).

Numa época em que a grande maioria das mulheres se divide numa dupla jornada de trabalho, não sobra tempo para esse tipo de atividade, como bordar lenços, por exemplo. Daí a adesão a hábitos que facilitem a vida. A personagem representa a típica mulher moderna dos anos 1980, que trabalha fora, cuida da casa e da educação dos(as) filhos(as), distanciando-se do “tradicional modelo de mãe rainha-do-lar de tempos passados” (SILVA, 2004, p. 125), dedicada exclusivamente à educação dos filhos, à atenção ao marido e às prendas domésticas. Os afazeres da casa deixam de ser as únicas funções femininas. A mulher moderna ultrapassa as barreiras que a mantinham no espaço privado e adentra o espaço público, outrora tipicamente masculino. Essa atitude feminina coloca por terra a ideia que se tinha da mulher como um indivíduo desprovido de qualidades.

No século XX as mulheres passam a ocupar espaços importantes na sociedade e participam das decisões do mundo público. Esse avanço teve seu início, muito timidamente, no século XIX quando as mulheres começaram a se manifestar. No entanto, a visão da figura feminina como um ser desprovido de valores vem de longa data. Nessa época, vivendo à sombra da figura masculina, esteve quase sempre invisível aos olhos de uma sociedade que escreveu sua história, sem lhe dar voz. Conforme observa Ana Maria Colling em “Gênero e história. Um diálogo possível?”:

Os historiadores fizeram a historiografia do silêncio. A história transformou-se em relato que esqueceu as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodu-

ção, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, fora do acontecimento (COLLING, 2004, p. 31).

O silêncio comum às mulheres e toda espécie de marginalização a que se viram/veem submetidas encontram suas raízes na antiguidade. Ao argumentar acerca dos construtos sociais que envolvem os dois sexos, Beauvoir busca no primeiro livro da *Bíblia*, o Gênesis, elementos que trazem luz a essa questão. Conforme assevera a estudiosa, a simbologia da história do Gênesis apresenta Eva como extraída de um “osso supranumerário” de Adão (BEAUVOIR, 1987, p. 14). Nesse sentido, a Eva do paraíso é a imagem de um ser inferior que foi criado para satisfazer as necessidades do homem. A história da origem do mundo e da humanidade conta que, após criar o mundo, o homem e todas as demais criaturas viventes, Deus disse:

Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante. Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais, às aves do céu e todas as feras. Mas o homem não encontrou uma auxiliar que lhe fosse semelhante.

Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher e apresentou-a ao homem. Então o homem exclamou: “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem” (BÍBLIA, 1991, p. 15-16).

O que se pode extrair da citação acima é que a concepção de submissão que pesa sobre a imagem do sujeito feminino tem suas raí-

zes nessa explicação religiosa para a criação do mundo. Ao homem foi conferido o poder sobre todas as criaturas, e entre elas a mulher, criada para auxiliá-lo. A mulher passou, então, a ser concebida como aquela que veio depois, não como prioritária para a constituição do mundo. Antes dela foi criado um ser mais poderoso, imbuído de qualidades que a ela faltavam. O estigma de indivíduo incompleto advém, em parte, de crenças longínquas. Entre elas, as aristotélicas, por exemplo³¹. De acordo com Beauvoir, Aristóteles considera “o caráter das mulheres como algo que sofre de certa deficiência natural”. Também São Tomás enxerga nelas “um homem incompleto, um ser ‘ocasional’” (BEAUVOIR, 1987, p. 14). Partindo destas concepções, pode-se compreender o estigma de inferioridade que se abateu sobre a figura da mulher.

Bisa Bia, Bisa Bel descortina ao leitor representações dessa mulher submissa, como se viu por meio da análise das personagens que conservam essas marcas de dependência e de servidão. Mas, por outro lado, a história apresenta também outra face: as figuras femininas insubmissas que lutam pela afirmação dos direitos à liberdade. A primeira pode ser associada à figura de Eva. Mas e a segunda? Haveria uma origem para esse instinto de rebeldia frente ao domínio do macho? Subvertendo a ordem, aparentemente natural, essas criaturas seriam também descendentes de Eva ou haveria explicação distinta para a outra face dessa mesma moeda? Uma possível resposta a esses questionamentos pode ser fundamentada num mito de origem longínqua, o da Criação, que conta a história de Lilith – símbolo da mulher que paga o preço por ser diferente.

Sicuteri conta, a partir de um levantamento minucioso sobre a origem do sujeito feminino, a lenda de Lilith, aquela que teria sido a primeira mulher de Adão. A possibilidade de existência de outra figura feminina, antes daquela que abarca as marcas da submissão,

31 Colling (2004, p. 33) ressalta que “Aristóteles, ao analisar a diferença entre machos e fêmeas no mundo animal, ao tomar como objeto de análise o homem e a mulher, transforma diferença em desigualdade. Segundo ele, entre outras tantas diferenças, a mulher possui um cérebro menor que o homem e como todo ser inferior, morre antes”.

a Eva do Paraíso, é colocada em questão por possíveis interpretações de textos bíblicos – “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne!” (BÍBLIA, 1991, p. 16) – alusivos à existência de uma criatura anterior à Eva. Talvez humana, talvez animal, mas que fora repudiada por Adão. Mas que poder teria essa criatura de Deus para provocar o desgosto de Adão? Uma fêmea animal³² ou humana? Assevera o psicanalista:

Se excluímos a androginia como arquétipo celeste refletido no Adão terrestre, devemos necessariamente aceitar que se trata de Adão com uma companheira feminina. E Deus *os abençoou*, recordemo-lo. Sem dúvida, na versão jeovística, o primeiro homem e a primeira mulher estavam em estado animal, sua sexualidade era indiferenciada, não havia disparidade entre os dois sexos. Eles eram informes: “Criou-o como uma massa informe” (SICUTERI, 1985, p. 25, grifos do autor).

Nesse sentido, entende-se que antes de Eva³³ houve outra mulher. Mas por que teria desapontado Adão? “Deus a criou no *princípio*, isto é, no início da criação; mas como era esta fêmea? Era tal que provocava em Adão uma sensação desagradável ou angustiante” (SICUTERI, 1985, p. 27, grifo do autor). As diversas lendas da criação dessa figura feminina justificam, talvez, a recusa de Adão: “[...] quando o homem a viu cheia de saliva e sangue afastou-se dela” (1985, p. 27). Sangue e saliva eram as marcas da primeira mulher que amedrontara Adão. Deus a criou da mesma forma como havia criado Adão, porém “usando fezes e imundície ao invés de pó puro” (p. 28).

32 No livro do Gênesis I, Adão aparece como macho e fêmea, e as evidências de uma possível vivência sexual com animais surge nos comentários rabínicos, que deixam entrever o segredo removido desse relacionamento promíscuo (SICUTERI, 1985, p. 25).

33 Sicuteri (1985, p. 25) explica que a fêmea, Eva, aparece no Gênesis II e que os testemunhos da existência de Lilith são extraídos de “passagens sutis, dos subentendidos e das alusões analógicas” que, segundo parece, constam nas páginas do Beresit-Rabba. Nesse caso, a possível existência de Lilith está no Gênesis I.

A afirmativa de que Lilith tenha sido criada com “pó negro e excrementos” levou o psicanalista à seguinte análise:

Sabemos que em hebraico o verbo “criar” é semelhante ao verbo “meditar”, por isso é de se supor que Jeová Deus tivesse em mente a criação da mulher como uma criatura predestinada a ser inferior ao homem. *Seguramente aqui interveio a agressividade masculina inserida na sociedade hebraica estruturada rigidamente em sentido patriarcal com acentuação dos valores preliminares.* Na criação de Lilith está implícita a perda da unidade mágico-religiosa dos dois sexos na pessoa única do “homem”. A mulher, evidentemente, enquanto reprimida e comprimida sob a autoridade do macho, tentava reconquistar, então a paridade (SICUTERI, 1985, p. 28, grifos do autor).

A luta do feminino na conquista por igualdade pode ser justificada se associada à luta de Lilith em reconquistar a paridade, perdida pela dissolução da unidade dos dois sexos na pessoa do masculino. Salienta-se que a figura da mitológica primeira mulher de Adão subverte a imagem de Eva, como deixa entrever a observação de Vera Paiva na orelha do livro *Lilith: a lua negra*. Para ela, o mito apresenta uma

[...] mulher que não é pedaço do homem, não nasceu de sua costela. Foi criação independente de Deus, do mesmo pó que ele. Mas Lilith que era cheia de sangue e saliva (menstruação e desejo), reivindicou sua igualdade, não se admitiu inferior e submissa (PAIVA, 1985, [texto de orelha]).

Supõe-se que a primeira mulher de Adão, não criada a partir de um pedaço do homem, como Eva o fora posteriormente, imaginou-se possuidora dos mesmos direitos e deveres de Adão na procriação da espécie. Equivocou-se, no entanto, por não ter liberdade para agir

conforme seus desejos. Como ser pensante e questionador, visto que recebera o sopro divino que lhe conferiu alma e vida, Lilith questionou sua condição submissa desde o início de sua relação com Adão.

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural – a mulher por baixo e o homem por cima – Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: “— Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “— Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a *igualdade entre os dois corpos e as duas almas*. Malgrado esse pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente *sob ele*, suportar seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio. Qual é a ordem e a regra do equilíbrio? Está escrito: “o homem é obrigado à reprodução, não a mulher” (SICUTERI, 1985, p. 35, grifos do autor).

Não aceitando ser considerada inferior, já que havia sido criada da mesma forma que Adão, Lilith foi banida, indo viver junto aos demônios. A partir de então, foi criada por Deus aquela que agradaria a Adão: “Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem” (BÍBLIA, 1991, p. 15-16). Bem como a Lilith da lenda, rebelando-se contra a ditadura do poderio masculino, as mulheres exigem o direito à igualdade. Nesse sentido, o livro *Bisa Bia, Bisa Bel*, no trançar de vozes que o constitui, apresenta a dupla face de uma mesma moeda: ora a Eva do paraíso –

personagens que se mantêm enredadas pelas teias do conservadorismo –, ora a Lilith da escuridão – as insubordinadas, que se consideram iguais e, portanto, livres do jugo masculino. Paradoxalmente, a escuridão da lenda se converte em luz – em se tratando da liberdade feminina –, e o paraíso representa as trevas – numa perspectiva de clausura.

Na primeira perspectiva, a Lilith da contemporaneidade se faz representar pela participação mais ativa das mulheres nas questões sociais, realizando-se, entre outros aspectos, pela sua inserção no mercado de trabalho. É o caso da personagem arquiteta. Em pé de igualdade com o homem, ela assume a mesma função que ele. Não abre mão, no entanto, das responsabilidades com o lar, como pode ser constatado neste trecho da narrativa em que Isabel fala sobre a mãe:

Minha mãe é gozada. Não tem essas manias de arrumação que muita mãe dos outros tem, ela até que vai deixando as coisas meio espalhadas na casa, um bocado fora do lugar, e na hora em que precisa de alguma coisa quase deixa todo mundo maluco, revirando pra lá e pra cá. Mas de vez em quando ela cisma. Dá uma geral, como ela diz. Arruma, arruma, arruma dois, três dias seguidos... Tira tudo do lugar, rasga papel, separa roupa velha que não usa mais, acha uma porção de coisas que estavam sumidas, joga revista fora, manda um monte de bagulho para a gente usar na aula de arte na escola. E sempre tem umas surpresas para mim – como um colar todo colorido e brilhante que ela achou e me deu pra brincar (MACHADO, 2001a, p. 6).

Essas “manias de arrumação” podem ser entendidas como disponibilidade de tempo, o que não se aplica à personagem, que aparenta ter um ritmo de vida bastante intenso. Isso se deduz também a partir da observação que Isabel faz no seguinte trecho da história: “Saí do box do chuveiro. Mamãe não estava no banheiro. Uma das distrações dela é essa mania de sair e deixar a gente falando sozinha. Depois ela fica

perguntando tudo outra vez” (2001a, p. 22). Essa observação pode significar, inicialmente, uma mera distração da personagem. Mas, associando-a às questões relacionadas ao feminino, pode-se dizer que essa característica representa a dificuldade de a mulher atual conciliar os seus afazeres domésticos e a sua condição autônoma. Noutro momento, quando Isabel tenta explicar para a mãe o que acontecera com a foto de Bisa Bia que levava para a escola, a “distração” da personagem é evidenciada. Isabel, sem coragem de dizer que havia perdido o retrato, diz que a bisavó estava morando dentro dela. Mas o que ouve da mãe é “alguma coisa parecida com ann... ramm..., meio distraída” (2001a, p. 21).

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, na representação dessa figura feminina, que resume em si tantos papéis – mãe, esposa, dona de casa, arquiteta, entre outros, intrinsecamente ligados a estes –, contempla-se a face da mulher atual. Da voz dessa personagem, desprendida das convenções do passado, emergem ecos de uma sociedade em transformação. Paralelamente a esses fiapos de vozes que encorpam essa mecha contemporânea, entrelaçam-se outras vozes. Entre elas, a do passado, aqui representada por Dona Nieta. Em sua imagem se pode ver não tão somente o mundo do feminino “fechado, obscuro e claro ao mesmo tempo” (MELLO, 1998, p. 9) como também o universo das memórias dos antepassados.

A figura das avós, emergente na narrativa por intermédio de Bisa Bia, a partir desse ponto se faz representar novamente pela personagem Dona Nieta. Esta permite a aproximação da protagonista com costumes que lembram a bisavó. Dessa forma, a tatuagem de Bisa Bia, no coração da menina, ganha ainda mais significado. Com isso, Ana Maria Machado destaca a importância das avós. Afinal, como lembra Perrot:

Uma mulher que desaparece não representa muita coisa no espaço público. Mas no coração dos descendentes, é quase sempre a avó que sobrevive por mais tempo, que é lembrada. Como testemunha mais antiga, a ternura mais persistente (PERROT, 2007, p. 49).

DONA NIETA

A representatividade dos costumes patriarcalistas de Bisa Bia, provenientes da cultura de sua época, pode ser observada também nos hábitos de Dona Nieta. A personagem narradora é quem os descreve:

Desde que Bisa Bia tinha vindo morar comigo, nós duas tínhamos pegado o costume de vir, de vez em quando, lanchar com Dona Nieta. Merendar, como ela e Bisa Bia diziam. Era uma delícia! Geralmente tinha chá e chocolate, geleia de goiaba feita em casa e uma porção de gulodices: sonhos, sequilhos, biscoitinhos de vários tipos. E tinha toalha bordada, e tinha guardanapo redondo, e tinha coador de prata, e tinha tanta coisa do tempo de Bisa Bia que ela ficava toda contente (MACHADO, 2001a, p. 35).

Dona Nieta é a única pessoa com quem Bel fala sobre Bisa Bia e também é quem, além da mãe, conduz a protagonista ao passado, quer seja mostrando fotos antigas e falando sobre elas, quer seja esclarecendo um ou outro fato, como ao explicar sobre os “retratos montados em molduras ovais de cartão em relevo (foi ela quem me explicou que era assim que se chamava o tal papel inchadinho)” (2001a, p. 36). Conversando com ela sobre o tempo de antigamente, Isabel ampliava seus conhecimentos sobre o passado. Dona Nieta, por sua vez, “se desmanchava de sorrisos, achando graça de ver uma menina [...] perdendo tempo com uma velhinha feito ela, como [...] dizia” (p. 35). Ela mostrava coisas, tocava valsa no piano, sonhadora, e Bel ficava ouvindo e passando a mão na cabeça do Rex, o cachorro pastor alemão.

A presença da personagem Dona Nieta na narrativa, além de possibilitar a Isabel um contato concreto com objetos tipicamente usados pelas gerações mais antigas, abre caminho para reflexões acerca da condição da pessoa idosa. A forma como a personagem Dona Nieta se concebe – velhinha –, deixando entrever que estar com ela seja per-

da de tempo, reflete um sentimento de abandono a que uma parcela dessa população se vê submetida. Como observa Marilena Chaui em “Os trabalhos da memória”, texto de apresentação do livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi, “a sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (CHAUI, 1994, p. 18).

Isabel, por estar disposta a ouvir as histórias de Dona Nieta, leva alegria para ela. Com ouvidos atentos, a protagonista abre caminho para a dignidade e o sentido da velhice. A pessoa idosa nem sempre se expressa por meio de um amontoado de ideias desconexas com a atualidade, como aparentemente se imagina, mas, sim, em estreita sintonia com o presente, entrelaçado às experiências passadas. Desse modo, o universo de Dona Nieta, bem como o de Bisa Bia, sob o prisma do feminino, tematiza a importância do resgate da memória individual e coletiva, enfatizando o papel social da mulher.

Dona Nieta, “toda sonhadora”, nada diz enquanto toca seu piano, porém a voz que se cala, paradoxalmente, pode, ainda assim, se fazer ouvir. Associando-se o que nessa passagem deixa entrever a condição da mulher do passado, podem-se ouvir ecoar muitas vozes que falam de servidão, de submissão e de apagamento da figura feminina. Assim, “o que as personagens não dizem a outrem confiam ao seu próprio coração e o leitor o apreende” (CHAUI, 1994, p. 29).

A atenção que Isabel dedica à Dona Nieta representa, de certa forma, uma chamada à razão. Faz-se necessário não meramente lançar sobre os idosos um olhar piedoso, mas se deixar ficar junto a eles, valorizando-os por tudo o que deixaram como legado aos seus descendentes. Se “O velho não tem armas”, como afirma Chaui, “Nós é que temos de lutar por ele” (1994, p. 18). *Bisa Bia, Bisa Bel* levanta essa bandeira quando valoriza a influência da mulher idosa como “fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara” (1994, p. 18) para novas experiências. Desmanchando-se em sorrisos, Dona Nieta acena para a importância da presença de Isabel

em sua casa. Como assevera Chaui (1994, p. 22): “O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância”.

A personagem encontra essa ressonância quando tem oportunidade de dialogar com Isabel. A menina, por sua vez, internalizando os conhecimentos adquiridos por meio do que ouve e vê, amplia seu horizonte imaginativo e discursivo. Os costumes de Dona Nieta, que também representam o tempo de Bisa Bia, revelam-se quando a protagonista cruza a fronteira que as afasta do seu tempo. Essa linha que separa o mundo das personagens pode ser representada pelo muro que guarda a residência de Dona Nieta. Diferente de Isabel, que mora em apartamento, a personagem reside numa casa com um quintal “cheinho de goiaba” (MACHADO, 2001a, p. 33). Além do muro que a protege, a casa conta com a guarda de Rex.

A simbologia do muro permite dupla interpretação na narrativa. Numa primeira perspectiva, funciona como um delimitador de espaço, separando o público – a rua – do privado – a casa de Dona Nieta. Numa segunda visão, como o que separa uma geração da outra. Pular o muro significa para Bel uma viagem no tempo. Quando o faz para pegar goiabas ou mesmo quando tem acesso à casa pelo portão, existe uma possibilidade de experimentar e conhecer os hábitos das gerações que a antecederam. O muro pode ser lido, portanto, como um delimitador do tempo. Na narrativa, o que está dentro representa o passado e o que está fora alude ao presente. Na interpretação de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 626-627): “O muro é a comunicação cortada, com sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão. O muro se aproxima aqui do simbolismo do elemento feminino e passivo da matriz”.

A personagem Dona Nieta é a representação da mulher idosa que conserva na contemporaneidade as tradições do passado. No entanto, nem sempre é valorizada. Nesse sentido, o muro, associado à “comunicação cortada”, pode significar também a solidão da personagem. Na segurança/

solidão de seu lar, protegida pela “cinta protetora”³⁴ que encerra seu mundo, a personagem dá visibilidade a elementos praticamente em desuso pelas novas gerações. Esses simbolizam toda uma trajetória de vida. Da mesma forma como procede com a personagem Bisa Bia, Ana Maria Machado o faz com Dona Nieta. Ao dar “a palavra a vozes que foram silenciadas” (CHAUI, 1994, p. 19) duplamente, como mulheres e anciãs, a escritora propõe a valorização dessa parcela da população. Ao fazer emergirem essas vozes na narrativa, pode-se inferir que a escritora abre a caixinha da memória para deixar vir ao mundo o sentimento de saudade que sentia das avós, realizando, assim, o desejo de falar sobre elas com seus filhos.

Partindo dessa hipótese, pode-se dialogar com Candido (1992, p. 66) acerca do processo de criação de uma obra de arte e a gênese da personagem: “No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” Valendo-se do que afirma Fañçois Mauriac, Candido (p. 66-67) ressalta que “o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção [...]. Cada escritor possui suas ‘fixações da memória’ que preponderam nos elementos transpostos da vida”. Pode-se dizer, então, que, em *Bisa Bia*, *Bisa Bel*, avultam-se sinais das fixações memoriais de sua criadora, o que se comprova por meio de suas palavras acerca da tessitura dessa obra:

Quando escrevi *Bisa Bia*, *Bisa Bel* só estava com muita saudade de minhas avós. Vontade de falar sobre elas com meus dois filhos. Não imaginava que pouco depois ia ter uma filha e essa linhagem feminina ainda ia ficar mais significativa para mim (MACHADO, 2001a, p. 63).

Ana Maria recorre à memória individual e projeta, de certa forma, experiências coletivas. Nesse sentido, permite ao público leitor, independentemente da idade, alçar voos e se deixar contagiar por esse

34 O termo compreende o significado atribuído ao muro por Chevalier e Gheerbrant: a cinta protetora “encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior. Ela tem o inconveniente de limitar o domínio que nela encerra, mas a vantagem de assegurar a defesa, deixando, além disso, o caminho aberto à recepção da influência celeste” (1999, p. 626).

livro que conta histórias possíveis de terem ocorrido “com qualquer pessoa”. A professora Marisa Lajolo, no comentário ao livro *Bisa Bia, Bisa Bel*, intitulado “Carta aos leitores”, afirma:

Num livro bem escrito como *Bisa Bia, Bisa Bel* nos sentimos tão contagiados pela narrativa que parece que a história se passa com a gente. Ficamos íntimos das personagens. Temos a impressão de que o que acontece nas páginas do livro acontece em nossa vida. Torcemos, choramos, ficamos tristes quando acontecem coisas ruins, ficamos contentes e felizes quando acontecem coisas boas (LAJOLO, 2001, p. 3).

Observa-se que, ao usar como matéria de sua escrita a experiência pessoal de convivência com as avós, Ana Maria Machado edifica uma obra de interesse coletivo que, por sua vez, fomenta reflexões acerca da importância dos antepassados na construção identitária dos indivíduos. Nesse caso, tanto *Bisa Bia*, pelos laços consanguíneos, quanto *Dona Nieta*, pela íntima relação de amizade, exercem forte influência na formação da personagem protagonista. Semelhante é o que ocorre por intermédio da convivência com a professora Dona Sônia, personagem evidenciada a partir deste ponto.

DONA SÔNIA

Essa personagem é a professora de Isabel. Ministra a disciplina de história, fator preponderante para que se instaure em suas aulas o diálogo sobre a vida dos antepassados. Isso acontece por ocasião do aparecimento do retrato de *Bisa Bia*, que Isabel havia perdido e fora entregue a Dona Sônia: “Um dos meninos encontrou e pensou que era da minha coleção, veio me entregar” (MACHADO, 2001a, p. 57). A partir desse achado, os alunos começaram a trazer retratos dos bisavós e então surgiu a ideia de fazerem “uma pesquisa sobre

o tempo em que eles viveram. [...] o final do século passado, o começo deste...” (p. 58).

No decorrer da aula, entre os assuntos relacionados aos antepassados, sobre uma porção de coisas do tempo antigo, surge uma conversa sobre opressão e exílio, como o caso dos pais e avós de Vítor. Nesse diálogo, vão se entrelaçando outras vozes, e as diferenças de comportamento entre homens e mulheres ganham visibilidade, como se revela na passagem em que o aluno Vítor fala sobre o avô, externalizando o sentimento de saudade envolto pela tristeza devido à ausência desse familiar. Por isso, sente vontade de chorar – comportamento nada comum para um homem, questão já sinalizada no início deste capítulo –, causando estranhamento à protagonista.

No fragmento da narrativa em que todos os alunos param para ouvir o que o personagem Vítor tem a dizer, há um exemplo das transformações pelas quais vem passando a sociedade. Contrariando a ideia de que homem não chora, a personagem masculina assim se manifesta: “— Sabe, Dona Sônia, me deu um aperto no coração quando a senhora começou a falar da bisavó dela, porque eu comecei a pensar no meu avô e descobri que estou com muita vontade de falar dele. Posso?” (MACHADO, 2001a, p. 59). Na passagem seguinte Vítor discorre acerca de seus sentimentos:

Vocês sabem que nós moramos muito tempo fora do Brasil. Por isso, eu conheci pouco o meu avô, porque ele ficou aqui. Mas conheci muito bem. Quando nós fomos para o exílio, éramos muito pequenos e não lembramos de quase nada. Mas ele foi nos visitar algumas vezes. Depois, a gente se escrevia, às vezes falava no telefone. E ele morreu enquanto nós estávamos lá longe, nunca deu para a gente curtir avô direito, e isso dá muita saudade, muita tristeza, essa vontade de chorar, até hoje (2001a, p. 59).

Por intermédio do diálogo que se estabelece entre a professora e os alunos, a narrativa evidencia a importância de se conhecer a histó-

ria de vida dos antepassados, uma vez que esta se encontra diretamente entrelaçada à história dos que dela descendem. Dona Sônia, nesse contexto, contribui para que, na troca de experiências entre os alunos, se avultem situações de vida inerentes à trajetória feminina em distintos tempos. “Dona Sônia encerrava a aula [...]. Cada um vai para casa e pensa [...], conversa com a família, com os amigos, imagina, sonha. A ideia é ótima. Vamos todos trabalhar esse tema – dos bisavós aos bisnetos” (2001a, p. 61).

A pesquisa proposta pela professora favorece o exercício de uma faculdade em extinção: a de contar e recontar histórias. Ao dar aos alunos a oportunidade de revisitarem o passado de seus avós, Dona Sônia reaviva algo que na atualidade está sendo esquecido. No entender de Walter Benjamin:

São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivessemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Ao levarem fotos dos antepassados para a escola e contarem suas histórias, os alunos encontram oportunidade de intercambiar experiências, de falarem sobre seus sentimentos. Ao fazê-lo, resgatam “as ações da experiência”, que, para Benjamim, “estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Em *Bisa Bia, Bisa Bel* é possível perceber uma tentativa de resgate dessa troca de experiências, tão importante para o estabelecimento das relações humanas. Com isso, é dada visibilidade à trajetória do feminino desde as bisavós até as bisnetas. A importante arte de narrar ganha espaço na escola, pelo fato de os alunos se sentirem motivados a falar sobre suas histórias e as de seus antepassados. Na passagem

em que Vítor fala de seus sentimentos e da vontade de chorar, por saudades de seu avô, uma tentativa de resgate daquela faculdade em extinção, de que nos fala Benjamin – a de contar e ouvir histórias –, revela-se, trazendo à tona outras questões importantes para se pensar o papel do homem e da mulher na atualidade.

Em se tratando da figura masculina, a história de Ana Maria Machado favorece a desconstrução da imagem do homem desprovido de sentimentos, incapaz de externar dores, saudades, tristezas, como se isso o diminuísse em sua masculinidade: “Ele enxugou outra lágrima! Não tinha medo de que ninguém risse dele...” (MACHADO, 2001a, p. 59). Assim, num efeito cascata, as personagens revelam a si e aos outros pela arte de contar e recontar histórias. “Quem conta um conto, aumenta um ponto” (MACHADO, 1998). Ao contar essa história, Ana Maria acrescenta um ponto ao bordado de seu universo ficcional, marcando, assim, na arte literária, a figura do feminino em suas múltiplas fases. Dessa forma, a escritora eterniza a imagem da linhagem feminina que a precedeu. Pela arte de contar e recontar histórias, mantêm-se vivas, dentro de nós, feito tatuagens, as imagens dos antepassados. Como ressalta Benjamin (1994, p. 205): “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas”. As histórias dos antepassados, se não forem contadas e recontadas aos seus descendentes, caem no esquecimento. Isso não ocorre em *Bisa Bia, Bisa Bel*. A personagem narradora conta a história de sua bisavó e, nesse contar e recontar, outras histórias vão se desvelando. Fios de uma vão se entrelaçando aos das outras. São as diversas vozes que ecoam das fendas deixadas na construção dessa literatura.

Associando-se a vivência da escritora ao que observa Benjamin, pode-se dizer que Ana Maria Machado conserva a história de seus antecessores e dá visibilidade a ela. Usando como ângulo o feminino, a escritora tece uma narrativa que vai ponto a ponto desvelando essa trajetória. Sua tessitura se faz, no entanto, não com agulhas e linha, mas com pena em punho. Por isso, a exemplo da experiência vivida

por Ana Maria ao decidir levar adiante a história de seus antepassados, pode também o público leitor experimentar diversas possibilidades de intercambiar experiências, por meio da arte literária. Sobre essas possibilidades, a escritora revela que:

Por causa de Bisa Bia, já tomei chá com avós em uma porção de colégios de cidades diferentes, já recebi receitas de biscoitos, ganhei bordados, vi exposições de fotos de família. Por causa de Neta Beta, nesses ou em outros colégios, ouvi músicas metaleiras do futuro, li jovens utopias sobre o mundo que ainda vem por aí, assisti a desfiles de moda intergaláctica. [...] encontrei gente que sorriu ou chorou com Bel e que depois veio me dizer que também tem uma Bisa Bia morando no coração (MACHADO, 2001a, p. 63).

De modo semelhante ao que ocorreu com a escritora, metaforicamente, pode o leitor de *Bisa Bia*, *Bisa Bel* intercambiar experiências. Pelos sentidos aguçados durante o processo de exploração e fruição dos efeitos de sentidos contidos nessa literatura, experimentam-se possibilidades de viver outras vidas – proporcionadas pelas personagens femininas – e de apreciar o lugar privilegiado que é a ficção – um infinito universo de oportunidades de conhecimento e reconhecimento de valores que circundaram/circundam diferentes gerações.

Considerações finais

Fazer sentir com o outro e como o outro, partilhar um registro simbólico e imaginário é a magia da literatura.

Sylvia Leser de Mello (1998, p. 12).

A voz que ecoa da epígrafe escolhida como abertura para as considerações finais deste livro favorece um diálogo com Anatol Rosenfeld (1992). Conforme nos ensina o teórico, a arte literária permite ao leitor viver imaginariamente outros papéis e, assim, experienciar possibilidades humanas que dificilmente sua vida lhe permitiria vivenciar. Dessa forma, no ato da fruição do texto, é possível sentir-se com a personagem Isabel e, como ela, partilhar do encontro com nuances evolutivas da mulher do passado, do presente e do futuro. Eis a magia da literatura na perspectiva de Mello! Também para Rosenfeld:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (ROSENFELD, 1992, p. 48).

Na perspectiva desse estudioso, a possível transformação experimentada pelo leitor favorece um distanciamento da realidade que, em *Bisa Bia, Bisa Bel*, pode se configurar numa viagem no tempo. Nessa trajetória, o encontro com os antepassados permite usufruir da sabedoria e do conhecimento emanado das antigas gerações. Essa experiência, então, pode ser vivida pelo interlocutor no ato da leitura do texto. Este, fazendo-se ouvir indiretamente – por intermédio das vozes das personagens jovens, adultas e idosas e também por meio das ideias sugeridas pela simbologia das imagens e dos elementos textuais que ilustram/compõem a história –, fala do universo feminino, focalizado por distintos ângulos. Um texto produz “o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa” (BARTHES, 1996, p. 35).

Considerando-se o sentido expresso por Barthes, pode-se afirmar que *Bisa Bia, Bisa Bel* proporciona muito mais que um texto de prazer, aquele associado a uma prática confortável da leitura. Se a narrativa desperta no leitor o movimento de erguer a cabeça para ouvir o que ecoa além do que nela está escrito, pode também promover, concomitantemente, a tomada de consciência da realidade, favorecendo, assim, que seu interlocutor experimente o prazer do texto. Para o teórico, o texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”, e o texto de fruição, por sua vez, é

aquele que põe em estado de perda, que desconforta [...], que faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1996, p. 21-22).

No destaque dado à figura dos ancestrais e aos traços de sua cultura, Ana Maria Machado questiona construtos sociais vinculados pela sociedade, pondo à deriva os seus leitores, que, não por acaso,

hã de interromper suas leituras e erguer suas cabeças na tentativa de apreensão daquilo que jorra de seu tabuleiro de palavras.

Dessa forma, atentando-se às vozes que, direta ou indiretamente, se fizeram ouvir, foi, aqui, dada visibilidade a elementos textuais, sinalizadores da trajetória feminina de três gerações de mulheres. Esses seres, representados pelas personagens Bisa Bia, Isabel e Neta Beta, deixaram ecoar suas vozes que, em trança, ora concordando umas com as outras, ora se contrapondo, imprimiram na narrativa distintas formas de pensar sobre si mesmas e sobre o mundo em que vivem.

Assim, na urdidura de *Bisa Bia, Bisa Bel*, viram-se impressas muitas alusões à história da mulher do passado, do presente e do futuro. O discurso das personagens, munido de um poder capaz de fazer “vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas” (BARTHES, 1996, p. 22), uma vez encontrando ressonância, ecoa provocativo, vindo a extrapolar a ficção e a se alojar na vivência cotidiana do público leitor. Como sugere Bakhtin (2003, p. 197), determinados discursos, são “provocados pelo enredo, mas não cabem no enredo”, rompendo, dessa forma, com fronteiras que separam ficção e realidade. É o que ocorre em *Bisa Bia, Bisa Bel*.

Do entrelaçamento de histórias a se revelarem na narrativa, a de Bisa Bia, a de Neta Beta e a de Isabel, além das que, sutilmente, revelam o perfil das demais personagens femininas, ouve-se o eco desses discursos que acenam para as transformações ocorridas na estrutura da sociedade e, conseqüentemente, na vida da mulher. Nesse sentido, a obra de Ana Maria Machado se revela como uma literatura que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p. 175) vividos pelas personagens. Ainda de acordo com o que observa Candido:

O leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma humanidade que é a sua, e deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade (CANDIDO, 2002, p. 92).

A dialética de situações vividas pelas personagens se efetiva quando o leitor estabelece contato com outros tempos, por intermédio do diálogo instaurado entre Bisa Bia e a bisneta: “Bisa Bia e eu somos capazes de ficar horas assim, batendo papo explicativo – como ela gosta de chamar. Ela explica as coisas do tempo dela, eu tenho que dar explicações do nosso tempo” (MACHADO, 2001a, p. 26).

Nesses “papos explicativos” muitas vozes podem ser ouvidas. Em meio às evidências de resignação, de submissão, de servidão e de clausura social, ecoa, paradoxalmente, de maneira ensurdecadora, o silêncio que ornou a história da mulher de outrora. Por sua vez, como sinal de mudanças, o discurso proferido por Isabel evidencia a desejada autonomia e liberdade tão sonhada pela mulher hodierna.

O transitar imaginário entre o tempo passado, o presente e o futuro, possibilitado pelo diálogo estabelecido entre as personagens, corrobora para que o público leitor, independentemente de faixa etária, encontre nesse universo uma literatura que, como outras grandes ficções,

corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza³⁵ (CANDIDO, 2004, p. 186).

Na escritura de Ana Maria Machado, desvela-se, portanto, o trançado de uma escritora que, comprometida com o presente, questiona o passado a partir de elementos que fazem parte do cotidiano, como as desigualdades de gênero, os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres, a luta pela igualdade de direitos e as respectivas transformações pelas quais passa a sociedade: “Jeitos diferentes de meninos e meninas se comportarem, sempre mudando”

35 Candido esclarece que a “produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como um todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (2004, p. 177).

(MACHADO, 2001a, p. 62). Logo, em *Bisa Bia, Bisa Bel*, encontra-se a oportunidade de refletir acerca da evolução social dos indivíduos. Isso porque, como se viu representado pelas personagens, ambos, homens e mulheres, “vivem juntos os grandes acontecimentos, as rupturas do tempo. Juntos, e diferentemente, em razão de sua situação na sociedade do momento” (PERROT, 2007, p. 141).

Novos tempos, novas tessituras! Subvertendo o que foi cultural e historicamente construído acerca da atuação da mulher, Ana Maria Machado, desde a infância, num semelhante espaço de criação – têxteis e textos –, não ficou nos bastidores da história. A arte de tecer, bordar, com fios e agulhas, apesar de ensinada pelas figuras femininas das quais descendia, não se efetivou. Mas, como boa ouvinte, ela soube conservar na memória as histórias que ouvia. E então, teceu. Não a tecelagem que escondeu por anos a fio a mulher. Mas, sim, a que a revelou: a escrita.

Por intermédio dessa tessitura, a escritora possibilitou que suas personagens Bisa Bia, Isabel e Neta Beta representassem, pelos mais inusitados caminhos, a trajetória do feminino por distintos tempos. Dos paninhos de renda, o “mosquiteiro” e o “toucador” (MACHADO, 2001a, p. 25) do passado à holografia do futuro, trilhou-se um caminho no qual se encontraram pegadas da trajetória feminina inscrita em *Bisa Bia, Bisa Bel*. “Do diálogo entre a bisavó e a bisneta, nasce[u] o cotejo entre dois tempos e duas visões da mulher, a antiga e convencional, representada por Bia, e a moderna e descontraída, encarnada por Bel” (ZILBERMAN, 2005, p. 85).

A descoberta feita pela personagem protagonista no desfecho da história, de que nada é de repente, remete a várias reflexões acerca das lutas empreendidas pelas mulheres na conquista de seus direitos, em grande parte, ainda negados. Refazendo as veredas por elas trilhadas na narrativa, percebeu-se que as conquistas dos espaços ocupados pela mulher não foram “de repente”, e os direitos que ainda precisam ser conquistados também não o serão. Trata-se de uma construção diária,

que se efetiva por meio das vozes que se fazem ouvir e do silêncio que ainda impera, por mais paradoxal que possa parecer.

De maneira semelhante à personagem Isabel, que constrói gradativamente sua identidade, de “trança em trança”, vivendo o presente, aprendendo com o passado e se projetando para o futuro, a história da independência feminina também assim se faz: “Olhando para trás e andando para frente, tropeçando de vez em quando, inventando moda. [...] inventando todo dia um jeito novo de viver [...]. E sempre assim. Cada vez melhor. Para cada um e para todo o mundo” (MACHADO, 2001a, p. 62).

Bisa Bia, Bisa Bel coloca, portanto, em evidência, a trajetória do feminino vista pelo prisma de três gerações de mulheres que, entrelaçando suas experiências, deixam vir à tona as transformações sociais que afetaram/afetam as concepções acerca do papel social da mulher. Assim, a “condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente” (XAVIER, 1991, p. 11), de mecha em mecha, foi pontuada neste livro que, também em trança, se efetivou, sinalizando a invencibilidade feminina na luta por seus direitos.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Tâmara Melo. **Retratos da avó na literatura infantil contemporânea de Ana Maria Machado e Ruth Rocha**. Dissertação (Mestrado em Família na Sociedade Contemporânea) – Universidade Católica do Salvador, Salvador, 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. Uma psicologia do oprimido. Prefácio. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. v. 1: Fatos e mitos.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1).

BETTI, Marcela Uceda. Pierre Bourdieu e a dominação masculina. **USP Ensina Sociologia**, São Paulo, dez. 2011. Disponível em: <ensinosociologia.fflch.usp.br/sites/ensinosociologia.fflch.usp.br/files/2011-2-Marcella-Betti-dominação-masculina-1-texto.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2015.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. Português. **Bíblia sagrada**. Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. Tatuagem. In: BUARQUE, Chico. **Chico canta**. Rio de Janeiro: Phillips Records, 1973. 1 disco sonoro. Faixa 3.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinicius. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. (Coleção Espírito Crítico).

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 4. ed. reorganizada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. Silvia Pélica na Liberdade. In: ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças**. 4. ed. São Paulo: Global. 1986. p. 329-333.

CARVALHO, Neuza Ceciliato de. A emancipação do sujeito infantil pela discursividade do delírio em *Bisa Bia, Bisa Bel*. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado**. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

CHAUI, Marilena de Souza. Apresentação. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Colaboração de André Barbault [et al.]; coordenação de Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva [et al.] 13. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999.

COLLING, Ana Maria. Gênero e história: um diálogo possível? **Contexto & Educação**, v. 19, n. 71/72, p. 29-43, jan./dez. 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/1131/886>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS, 2008-2017. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

FANTIN, Analucia Vieira. **Holografia digital complexa utilizando um interferômetro Shearing**. Tese (Doutorado em Engenharia Mecânica) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/>

bitstream/handle/123456789/85610/193672.pdf?sequence=1>. Acesso em: 16 jan. 2015.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI escolar**: o minidicionário da língua portuguesa. Coordenação de edição de Margarida dos Anjos e Marina Baird Ferreira; lexicografia de Margarida dos Anjos [et al.]. 4. ed. ver. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GERALDI, João Wanderley. **Ancoragens**: estudos bakhtinianos. São Carlos: Pedro & João, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974

LAJOLO, Marisa. Carta aos leitores. In: MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Ilustrações de Regina Yolanda. Coordenação editorial de Maristela Petrilli de Almeida Leite e Pascoal Soto. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2001. (Coleção Literatura em Minha Casa, v. 3).

LAJOLO, Marisa. Teoria literária, literatura infantil e Ana Maria Machado. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**: contos. 25. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOURO, Guacira Lopes. A emergência do gênero. In: _____. (Org.). **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Ilustrações de Regina Yolanda. Coordenação editorial de Maristela Petrilli de

Almeida Leite e Pascoal Soto. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2001a. (Coleção Literatura em Minha Casa, v. 3).

MACHADO, Ana Maria. **Canteiro de Saturno**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

MACHADO, Ana Maria. **De olho nas penas**. Ilustrações de Gerson Conforto. 5. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

MACHADO, Ana Maria. **Esta força estranha**: trajetória de uma autora. São Paulo: Atual, 1996.

MACHADO, Ana Maria. “Minha aposta é poder confiar no poder da palavra para tudo”. **O Estado de São Paulo**, 5 maio 2012. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. Disponível em: <<http://imprensaednacional.blogspot.com.br/2012/05/estado-publica-entrevista-com-autora.html>>. Acesso em: 5 jul. 2013.

MACHADO, Ana Maria. **Ponto a ponto**. Coordenação de Donatella Berlendis. Ilustração: Bordados populares. Fotos de Michelangelo Princiotta. Coleção Andorinha. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1998. Não paginado.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas**: sobre leitura e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho**: ensaios sobre as palavras e o mundo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARQUES, Paulo Sérgio. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. **Terra Roxa e Outras Terras**: Revista de Estudos Literários, v. 11, p. 61-76, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_7.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2013.

MARROM. In: SIGNIFICADO das cores. 2017. Disponível em: <<http://www.significadodascores.com.br/significado-do-marrom.php>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. A narrativa dos anos 90: retrato de jovens. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a cria-

ção literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

MELLO, Sylvia Leser de. Prefácio. In: XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

PAIVA, Vera. Orelha do livro. In: SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a lua negra. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: _____. **História da vida privada 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução Denise Bottmann, partes 1 e 2, e de Bernardo Joffily, partes 3 e 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, ago./set. 1989. Disponível em: <www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3846>. Acesso em: 18 fev. 2014.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 81-101.

PRIORE, Mary del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Coordenação de textos de Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SCOTT, Joan Wallach. **A cidadã paradoxal**: as feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Mulheres, 2002.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a lua negra. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. De sonhos, vãos e penas (um *vol d'oiseau* sobre a narrativa de Ana Maria Machado). In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Coordenação de textos de Carla Bassanezi. São Paulo: Contexto, 1997.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: dialogismo e construção de sentido. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

TURCHI, Maria Zaira. As pontes do outro mundo. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

VIEIRA, Marília Carqueja. **O leque e sua história**. Disponível em: <<http://www.brasilcult.pro.br/estudos/leque/leque01.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia (Org.). **Tudo no feminino**: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

YUNES, Eliana. Escrituras: as leituras de Ana e a minha. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Unesp; Assis: Anep, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **Um Brasil para crianças**. 4. ed. São Paulo: Global, 1986.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Literatura infantil e gênero: história meio ao contrário. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert;

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos (Orgs.). **Multiplicidades dos signos**: diálogos com a literatura infantil e juvenil. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2010.

Este impresso foi composto utilizando-se a família tipográfica Adobe Caslon. Sua capa foi impressa em papel Supremo 300 g/m² e seu miolo em papel Alta Alvura 75g/m², medindo 14,5 x 21 cm, com uma tiragem de 300 exemplares.

Impresso pela Coordenação de Serviços Gráficos da Ufes.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.



COORDENAÇÃO DE
SERVIÇOS GRÁFICOS



EDUFES